

Arquitectura e Som: o Órgão de Tubos
Maфра: “Um Instrumento Musical Arquitectónico”

Sónia Maria de Jesus Santos
Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura
FAUP 2015

Mestrado Integrado em Arquitetura

Sónia Maria de Jesus Santos

Orientação: João Pedro Xavier

Co-orientação: Maria do Céu Mota

2015

FAUP

Agradecimentos

Ao professor João Pedro Xavier, por ter acreditado neste trabalho e pela orientação.

À professora Maria do Céu Mota, pela atenção e co-orientação

Ao professor Virgolino Jorge, por ter despertado em mim o interesse por este tema.

Ao Palácio Nacional de Mafra, pela disponibilidade de informações.

Aos meus pais e irmã, pelo apoio, dedicação, paciência em todos os momentos e por acreditarem em mim.

À Ana Cristina, pela amizade, coragem e motivação.

À Dani e a Maria João pelos bons momentos.

À Rafaela e ao João, pela disponibilidade e amizade.

À Sílvia e a Cátia pelos conselhos e boas conversas.

Ao Diogo, Ricardo, Reis, Carrisosa, Atílio e Michel pela amizade.

A todos os que de uma forma ou outra contribuíram para a realização deste trabalho.

Resumo

Este trabalho procura evidenciar a ideia de que existe uma afinidade entre a Arquitectura e a Música através da sua mais directa relação: o som que percorre o espaço. Para tal, foi colocado como foco principal o instrumento musical que mais potenciou esta relação: o órgão de tubos. Procura-se também estudar, valorizar e compreender o maior conjunto de órgãos históricos pensados e construídos para o mesmo espaço no Mundo: os seis órgãos da basílica de Mafra.

O órgão de tubos, inicialmente profano, mantém-se assim, até os dias de hoje, em salas de concerto, tendo utilização em muitas ocasiões festivas palacianas. No entanto, foi ao serviço da igreja que todas as suas potencialidades foram exploradas, adaptando-se ao espaço religioso a ponto da Igreja Católica o considerar como sua propriedade. As suas capacidades sonoras e adaptação visual ao espaço arquitectónico atingem o seu auge na época barroca, época em que o peso de ornamentação visual e acústica chegam a um patamar bastante próximo do ponto de vista técnico e acústico, conjugando-se entre si no mesmo espaço com a mesma finalidade: a liturgia.

A Igreja Católica, em particular, conseguiu “persuadir” e envolver os fiéis criando ambiências sensíveis às quais seria quase impossível ser indiferente, jogando com todos os canais sensoriais e controlando grande parte das “artes” que lhes eram acessíveis, principalmente a arquitectura e a música. Esta ideia de que todos os nossos canais sensíveis estão expostos ao espaço arquitectónico serve também como mais valia numa reflexão arquitectónica na medida em que através deste “trabalhar o espaço sem se esquecer do som” é possível adequar os ambientes arquitectónicos às suas devidas intenções não só do ponto de vista espacial e visual, mas também do ponto de vista acústico.

Estudar o caso específico da Basílica de Mafra, como um dos grandes exemplos do poder da possível articulação entre o visual e o sonoro com um fim bem vinculado e claro, a persuasão dos sentidos, permite não só teorizar mas também experienciar a junção entre arquitectura e som ou de um “espaço arquitectónico musical”.

Abstract

This work seeks to highlight the idea that there is an affinity between architecture and music through its more direct relationship: the sound that travels through space. For this purpose, it was placed the main focus, at the musical instrument that most leveraged this relationship: the pipe organ. It also seeks to study, appreciate and understand the largest set of historic organs designed and constructed for the same space in the World: the Basilica of Mafra's six organs.

The pipe organ, originally profane, remains until the present day, in concert halls, and is used in many palatial festive occasions. However, it was at the service of the Church that all its potentials were explored, adjusting to the religious space to the point the Catholic Church considers as his property. Their sound and visual adaptation to the architectural space capabilities reach their peak in the Baroque era, a time when the visual ornamentation and acoustic matter arrive to a very close level of technical and acoustic refinement, combining with each other in the same space with the same purpose: the liturgy.

The Catholic Church, in particular, managed to “persuade” and engage the faithful creating sensitive ambiances which would be almost impossible to be indifferent, acting on all the sensory channels and controlling much of the “arts” to them accessible, especially architecture and music. This idea that all our sensitive channels are exposed to architectural space also serve as added value in an architectural reflection to the extent that this “to work space without forgetting the sound” can adjust architectural environments to their proper intentions not only the spatial and visual point of view but also from the acoustic angle.

Study the specific case of Basilica of Mafra, one of the great examples of the power of the possible link between the visual and the sound with a well-bound and clear order, persuasion of sense, does not only theorize but also experience the join between architecture and sound or a “musical architectural space”.

Índice

Resumo	3
Introdução	7
1 Arquitectura e Som	9
1.1 Arquitectura / Música	10
1.2 Afinidades históricas: música, arquitectura e o órgão de tubos	18
2 O Órgão no Espaço	25
2.1 Espaço Profano: salas de concerto	26
2.2 Espaço Religioso: a Igreja Católica	30
3. Órgão: união entre som e espaço religioso	33
3.1 A música do órgão e o corpo humano: a liturgia	34
3.2 Contribuição para o multissensorial no barroco / Em busca da arte total	36
3.3 Acesso ao privilegiado e ao divino: localização do órgão na igreja	40
3.4 Simetria Visual e Sonora: do “Cori Spezzati” ao órgão Ibérico	48
4 Mafra	55
4.1 A Basílica/ Análise Arquitectónica	56
4.2 A ideia de Um Espaço Musical	66
4.3 História dos órgãos	70
4.4 O Instrumento Musical Arquitectónico de Mafra	74
Conclusão	78
Referências Bibliográficas	83
Índice de imagens	85

Introdução

A presente dissertação, realizada no âmbito da conclusão do Mestrado Integrado em Arquitectura da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, tem como principal objectivo explorar o conceito de instrumento musical arquitectónico. O foco principal é o órgão de tubos: um dos instrumentos mais marcantes na relação entre a música e o espaço.

Aproximar a arquitectura e o som através da inserção de um instrumento no espaço arquitectónico requer uma contextualização histórica. Esta, permite compreender em que épocas estas áreas se aproximaram, se conjugaram e consequentemente foram pensadas e executadas em simultâneo, como acontece na Basílica de Mafra.

A arquitectura e a música têm em comum o facto de se basearem na organização do espaço e do som que, através de um criador, evoluem conforme o local e a sociedade em que estão inseridas. O mesmo acontece com o órgão de tubos, não só por ser um instrumento musical que se fixa ao espaço arquitectónico, mas também pelo conjunto de criadores e construtores responsáveis pela sua execução. O arquitecto define a sua localização no espaço, o organeiro é responsável por toda a maquinaria e afinação, os entalhadores pela caixa do órgão e por fim, o organista que toca o instrumento que ecoa pelo espaço.

O espaço religioso cristão é o local de eleição para a proliferação deste instrumento de intensa e contrastante massa sonora. Bach, foi um dos compositores que mais aproveitou as grandes potencialidades deste instrumento no espaço religioso, neste caso, da igreja luterana. No contexto católico, todo o ritual litúrgico associado aos vários canais sensíveis do corpo humano, faz com que o órgão ocupe um lugar cimeiro dentro deste espaço. Não só pela grande projecção sonora que o caracteriza, mas principalmente pelo facto de estar inerentemente ligado a uma dualidade talha/música enaltecendo os sentidos da visão e da audição em simultâneo.

Para este estudo, foi propositadamente escolhida a Península Ibérica como limitação geográfica. Como balizas temporais estabeleceu-se o início da construção dos órgãos, ditos Ibéricos, de Joseph de Echevarría, até a execução dos órgãos da Basílica de Mafra e consequente concretização da simetria visual e sonora iniciada e desenvolvida naquela escola da Galiza e concretizada naquele espaço português.

É possível equiparar o convento de Mafra ao Convento de San Lorenzo del Escorial na sua intencionalidade. Mafra é a manifestação clara do poder absolutista do Rei D. João V, tal como o Escorial havia sido em relação a Filipe II, afirmando-se perante a nação, em simultâneo com a ostentação do poder religioso. Concretiza-se através

de uma grande construção de influência arquitectónica vinda de Itália, transportada pelos arquitectos com formação nesse País. No plano musical as tendências barrocas contra-reformistas traduziam-se no Policoral que, directa ou indirectamente, acaba por repercutir influências na concretização do espaço musical da Basílica de Mafra.

O último capítulo, exclusivamente dedicado ao instrumento musical arquitectónico da Basílica de Mafra, reúne os dois argumentos que comprovam a singularidades daquele espaço enquanto instrumento, resultante da conjugação da dupla influência de Espanha e do órgão Ibérico e de Itália e dos “Cori Spezzati”.¹

1 Policoral ou “Cori Spezzati”, que significa coros separados, foi um tipo de música desenvolvida no barroco inicial em São Marcos de Veneza, que envolvia coros espacialmente separados cantando alternadamente.

1 Arquitectura e Som

1.1 Architectura / Música

Pressupor a ideia de um instrumento musical arquitectónico, requer uma aproximação ao estudo da relação entre a música e a arquitectura. Compreender em que pontos a arquitectura e a música se unem, o quanto essa relação contribuiu para a criação destes espaços e estender esta análise ao instrumento que se torna presente e que contribui também para esta ideia de espacialidade musical: o órgão de tubos.

Sabe-se à partida que aproximar este estudo ao ramo da acústica é tender para questões técnicas da área da engenharia, as quais, consequentemente, nos levariam à análise racional dos espaços. No entanto, esta análise poderia desviar-nos da procura de razões mais determinantes subjacentes à intenção de os criar. Por outro lado, se entrarmos no âmbito teórico, no qual a arquitectura e a música requerem bases matemáticas e geométricas similares, cairemos na possibilidade de ficarmos por uma análise genérica sobre uma área e a outra. Optou-se então, por pensar nas duas áreas através da sua relação com a sociedade, no sentido que são o resultado do pensamento de um ou mais criadores que, por sua vez, trabalham e pensam consoante o aperfeiçoamento técnico e criativo da época em que se inserem.

Santo Agostinho disse que a Arquitectura e a Música são artes irmãs.² Goethe concluiu que arquitectura é música petrificada.³ Estas ideias poderiam ser meramente enunciativas, no entanto criam uma base de reflexão que nos permite pensar nas duas áreas de uma forma muito próxima. A arquitectura organiza espaço que é, por natureza, sonoro. A música trabalha com os sons que se dispersam pelo espaço .

*“O espaço e o som possuem uma ligação simbiótica no nosso quotidiano, pois sem nenhum espaço existe um verdadeiro silêncio, assim como nenhum som pode existir fora do espaço.”*⁴

Tal como existem espaços separados da criação arquitectónica, existem sons separados da criação musical. A manipulação e organização destes pelos seus criadores é que os converte em arquitectura e música e é neste processo que podemos estabelecer um dos paralelismos possíveis entre as duas áreas. É também este paralelismo que interessa para este estudo, por nos aproximar das intenções da pessoa que idealiza e da pessoa que encomenda um espaço, seja ele musical ou não. (Fig 1 e 2)

² Citado por MOTA, Maria do Céu Aguiar da, *Arquitectura, Música e Acústica no Portugal Contemporâneo*, FAUP Publicações, Porto, 2010, pag 31.

³ “I leaf, in which I cal architecture frozen music. There is something in the remark; the influence that flows upon us from architecture is like that from music.” *Conversations with Goethe in the Last Years of his Life*, Johann Peter Eckermann, Sam Fuller; publicação de Hillard, Gray, and Company, 1839, pág. 282

⁴ MARQUES, António Miguel Moreira Ferreira, *Arquitectura e Música: uma reflexão sobre a influência recíproca entre o espaço e o som*, Porto, Prova Final, FAUP 2011, pág 22

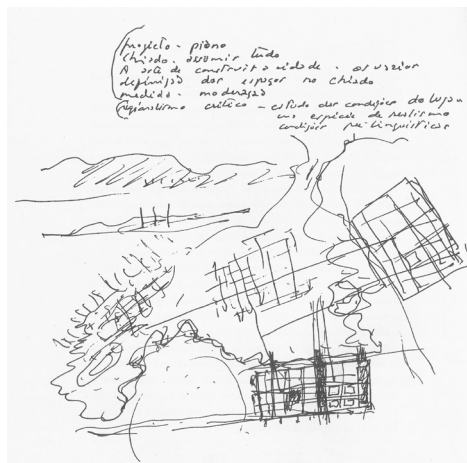


Fig. 1 Esquízo / Siza Vieira

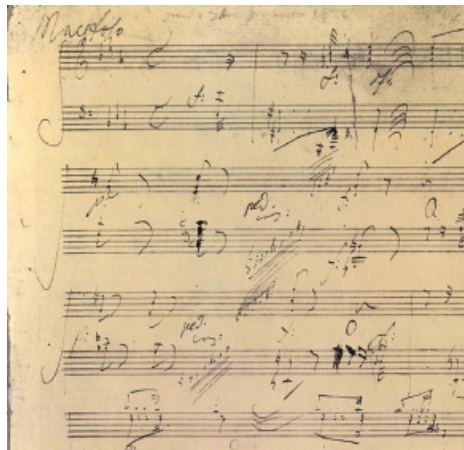


Fig.2 Esboço / Beethoven

Ao falar sobre a organização do espaço, Fernando Távora diz-nos que " (...) assim como não existe obra de arte pura, não existe igualmente obra técnica pura, conhecidos por um lado todos os condicionamentos que estão na base da obra predominantemente artística e, por outro lado, as indeterminações que se sucedem ao longo do processo de definição da obra predominantemente técnica."⁵ Por outro lado, Christopher Bochmann⁶ em relação ao seu processo criativo fala-nos da importância da técnica " (...) como a única maneira de realmente aproveitar e realizar a totalidade da gama de hipóteses que espiritualmente nos revela: a perfeição técnica é a única maneira de ultrapassarmos a preocupação com a técnica, e chegar a outro patamar."⁷ Os dois criadores portugueses e temporalmente próximos, referem fases de um processo criativo que lhes é comum, ainda que, o primeiro seja arquitecto e o segundo compositor.

«A arquitectura é sempre matéria concreta. A arquitectura não é abstracta. Uma planta, um projecto em papel, não é arquitectura, mas apenas uma representação mais ou menos adequada de arquitectura, comparável à música em partitura. A música tem de ser tocada. A arquitectura tem de ser construída».⁸

Esta relação criador/sociedade revela as intenções por detrás da criação de uma obra tanto arquitectónica como musical. No entanto, apesar da sua importância como base de pensamento, por não ser o foco deste trabalho e para chegarmos mais profundamente ao estudo dos espaços musicais arquitectónicos é necessário ir mais além, e perceber em que pontos os ideais da sociedade se conseguiram concretizar numa área e noutra, ou em conjugação. Faremos, assim, uma análise das afinidades históricas da evolução das duas áreas, tentando perceber em que época começaram

5 TÁVORA, Fernando, *Da Organização do Espaço*, FAUP, Porto, 2006, pag.14

6 Christopher Bochmann é um compositor português, nascido em 1950, com formação em composição pela Universidade de Oxford. Em 1999, obteve o grau de D. Mus. (doutoramento em composição) pela mesma Universidade. Estudou também em Paris e em Londres.

Leccionou em várias escolas em Inglaterra, Brasil e Portugal desde 1990. Leccionou em várias escolas na área de Lisboa, nomeadamente no Instituto Gregoriano de Lisboa e no Conservatório Nacional. De 1984 a 2006, foi professor da Escola Superior de Música de Lisboa, da qual foi Director durante seis anos e onde coordenou também o curso de Composição, de 1990 a 2006. Actualmente é Professor Catedrático da Universidade de Évora onde, desde 2009, é também Director da Escola de Artes. É maestro titular da Orquestra Sinfónica Juvenil, desde 1984, com a qual deu concertos em todo o país. Dirige com frequência o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, tendo feito várias estreias e gravado várias obras portuguesas em CD.

Em 2004, foi-lhe atribuída uma Medalha de Mérito Cultural pelo Ministério da Cultura. No ano seguinte foi agraciado pela rainha Isabel II com a condecoração O. B. E. (Officer of the Order of the British Empire). As suas composições abrangem quase todos os géneros musicais, da música para solistas à música orquestral, da música de câmara à ópera, para além de inúmeras orquestrações e arranjos. O seu estilo musical passou por uma fase de considerável complexidade e já utilizou muitos processos aleatórios. Mais recentemente, a sua música tem-se tornado algo mais simples, seguindo assim certas tendências do pós-modernismo, sem contudo recorrer ao neo-tonalismo.

7 MARQUES, Maria Alegria Fernandes et al, *Música e Espiritualidade*, Actas do Congresso Cultural de São Cristóvão de Lafões, Associação dos Amigos do Mosteiro de São Cristóvão de Lafões, 2010, pag.14

8 MARQUES, António Miguel Moreira Ferreira, *Arquitectura e Música: uma reflexão sobre a influência recíproca entre o espaço e o som*, Porto, Prova Final, FAUP 2011, pag. 36



Fig. 3 Musikverein, Viena (Austria)

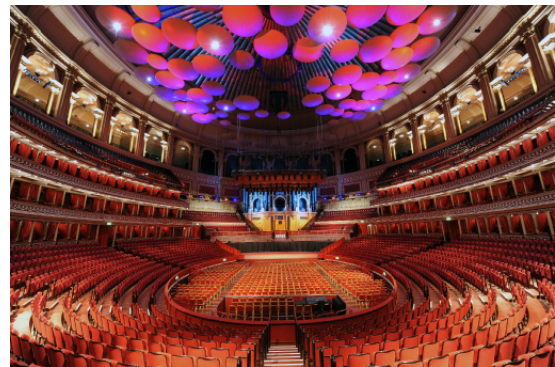


Fig. 4 Royal Albert Hall, Londres (Reino Unido)



Fig. 5 Karlskirche, Viena (Austria)



Fig. 6 Basílica de Mafra, Mafra (Portugal)

a surgir estes espaços pensados para a manifestação musical e em que momento o órgão de tubos se cria e se associa a estes, contribuindo para que se considere neste trabalho esse todo, como um instrumento musical arquitectónico.

Nesta dissertação serão referidas duas tipologias arquitectónicas como exemplos destes espaços: as salas de concerto e as igrejas.⁹ As duas têm em comum o facto de serem pensadas primeiramente para a difusão do som e nas quais o órgão de tubos foi e continua a ser um elemento de extrema importância visual e acústica (Fig. 3, 4, 5, 6). É possível comparar estes espaços a um instrumento musical no sentido que funcionam e foram pensados exclusivamente para um tipo de música específico e respectiva época histórica.

O Musikverein em Viena, como uma das salas de melhor acústica do mundo, não funciona certamente de forma eficaz para um concerto de música electrónica, pois a condição de melhor acústica só é verdade para música erudita, da mesma forma, um violoncelo nunca terá um som de uma guitarra clássica por mais adaptações que lhe façam.

Esta sala de concertos é por isso considerada neste estudo um “instrumento musical arquitectónico” no mundo profano, tal como consideramos a Basílica de Mafra um “instrumento musical arquitectónico” no mundo religioso (Fig 7, 8).

⁹ “ A música clássica barroca foi pensada nitidamente para ser executada em auditórios de dimensões reduzidas, com definição elevada, enquanto as composições sinfónicas do período romântico e as operas de Wagner foram compostas declaradamente para execução em locais de elevada riqueza tonal” , SILVA, P, *Acústica de Auditórios para Música*, pág. 2



Fig. 7 Orgão do Musikverein, Viena (Austria)



Fig. 8 Orgãos da Basílica de Mafra, Mafra (Portugal)

1. 2 Afinidades históricas: música, arquitectura e o órgão de tubos

Como já se constatou anteriormente, tanto a música como a arquitectura são indissociáveis do tempo e da sociedade em que se inserem, o que faz com que, tal como a sociedade, as duas áreas se tenham desenvolvido ao longo dos tempos, criando várias afinidades e convergências. Embora com idênticos pressupostos teóricos divergiam, por vezes, na sua concretização prática. No mundo profano, a música e a arquitectura conseguem chegar à sua mais próxima relação através das salas construídas especificamente para fins musicais, como sejam as salas de concerto, enquanto que do ponto de vista religioso este desenvolvimento veio evoluindo tendo como principal foco a liturgia. Com efeito, foi ao serviço da liturgia católica que o órgão, um dos instrumentos mais complexos inventados pelo homem, mais se aperfeiçoou. Este aperfeiçoamento deu origem a um conjunto de instrumentos que têm em comum o mecanismo de funcionamento (os tubos) mas que entre si albergam personalidades distintas dependendo da época histórica e do local onde foram pensados, construídos e tocados .

Ainda que numa fase posterior contenham entre si diferenças, os órgãos de tubos tiveram a sua origem, segundo alguns autores, na seringue ou flauta de pã, que são instrumentos compostos por um conjunto de tubos de diferentes tamanhos que produzem diferentes sons através do sopro humano. No entanto, os registos dos primeiros órgãos de tubos remontam ao século III a.C na época Grega, com Ktesibos de Alexandria que criou o “Hydraulos”, o órgão que funcionava com um sistema hidráulico através de um reservatório de água. Ainda neste período foi substituído pelo pneumático. (Fig. 13)

Os Romanos vêm a música e a arquitectura com áreas que partem das mesmas premissas.¹⁰ Embora tenham concretizações distintas, as duas eram vistas como uma ciência que deveria ser conhecida por arquitectos e músicos. O tratado de Vitruvius diz-nos que: “ (...) *todo o arquitecto deve ter para além de outros, conhecimentos musicais. Ou seja, o arquitecto “deve estar inteirados de forma a conhecer a Proporção Canónica e Matemática para ligar com precisão as máquinas de guerra como as Balistas, as Catapultas e os Escorpiões.”*¹¹ (Fig. 9)

10 “Pois tal como os Antigos dimensionaram os instrumentos da Música, e marcaram sobre as lâminas de cobre ou de chifre, os intervalos dos sustenidos, a fim de que os sons produzidos pelas cordas fossem exactos; assim também através da ciência Harmónica, estabeleceram certas proporções para ajudar a fazer entender a voz nos Teatros.” VIEIRA, João Cesar Neto, *Arquitectura e Música: Intersecções e afinidades*, Porto, Prova Final, FAUP 1996, pág. 9

11 Citado por MARQUES, António Miguel Moreira Ferreira, *Arquitectura e Música: uma reflexão sobre a influência recíproca entre o espaço e o som*, Porto, Prova Final, FAUP 2011, pág.8, sobre o Tratado de Arquitectura de Vitruvius



Fig. 9 Monocórdio /Pitágoras

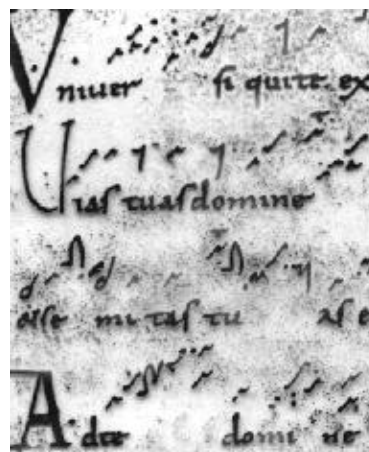


Fig 10 Fragmento do Laon, séc X



Fig. 11 Igreja de Cedofeita /Porto

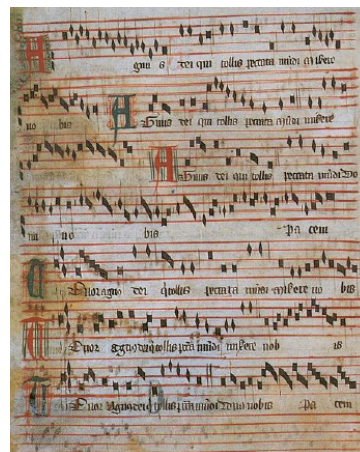


Fig. 12 Polifonia Gregoriana

Na época paleocristã, tanto a música como a arquitectura, iniciam a sua centralização religiosa. Ainda de uma forma muito simples e influenciadas pelas ideias romanas podemos equiparar a arquitectura desta época com o cântico gregoriano. Embora esta ideia apenas se venha consumir com o Românico, estas assemelham-se mais do ponto de vista prático do que conceptual: “ *à monodonia gregoriana, na sua pureza e nudez, emanação de um espírito adequado aos primeiros séculos de cristianismo, corresponde a igreja românica na sua simplicidade.*”¹² (Fig. 10, 11) Inicialmente, para acompanhar as vozes do cantochão, o órgão começou a ganhar protagonismo dentro do espaço religioso.

*O órgão era um instrumento de som penetrante e associado ao culto pagão de origem grega; por isso, a Igreja nem sempre o aceitou bem. Apesar disso, foi o primeiro instrumento a ser usado na igreja, a que ficaria para sempre associado.*¹³

Com a chegada do gótico podemos falar de um desenvolvimento do ponto de vista estrutural, ornamental e de uma nova visão de Deus que simboliza a luz. Aos vitrais que inundam de cor as catedrais podemos comparar a polifonia do canto gregoriano, que começa a dar os primeiros passos.¹⁴ (Fig. 12) Apesar de algumas discórdâncias dentro do ambiente eclesiástico, desde o século XI até ao século XIII o órgão torna-se presente em todas as catedrais europeias, permanecendo até a renascença três tipos de órgão: o portativo (de pequenas dimensões, tocado com uma mão enquanto a outra accionava o fole); o positivo (que se colocava em cima da mesa ou no chão e precisava de uma pessoa para tocar e outra para acionar o fole); o grande órgão (adquirido pela igreja, permitia uma conjugação de vários teclados e de várias sonoridades). (Fig. 14, 15, 16)

Já no Renascimento voltam-se aos cânones clássicos e à ideia de que a música tem na sua base harmonias universais que devem ser também utilizadas em arquitectura. Palladio foi o grande arquitecto e grande representante destas ideias.¹⁵ “ Palladio usava as proporções não só para obter espaços harmónicos, mas também para criar harmonias na relação entre o espaço seguinte.

Esta sistemática ligação de um espaço com outro através das proporções harmónicas, foi a «principal novidade da arquitectura de Palladio» Segundo ele, a razão de tal método devia-se ao facto de querer que todo o corpo do edifício tivesse uma certa harmonia na relação entre os seus membros, de forma a tornar-se gracioso e elegante, « Para Palladio, as proporções dos sons e dos espaços estavam fortemente relacionadas (...). »¹⁶ Na opinião de Alberti, “o arquitecto que se baseia nessas harmo-

12 Ibidem, pág.11

13 HENRIQUE, Luís, Instrumentos Musicais, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa 1988 pág.353

14 VIEIRA, João Cesar Neto, *Arquitectura e Música: Intersecções e afinidades*, Porto, Prova Final, FAUP 1996, pág. 13

15 VIEIRA, João César Neto, *Arquitectura e Música: Intersecções e afinidades*, Porto, Prova Final, FAUP 1996, pág. 14

16 Ibidem, pág. 14



Fig 13 Orgão Hidráulico



Fig 14 Orgão Portativo



Fig 15 Orgão Positivo



Fig 16 Grande Orgão

nias, não está a traduzir proporções musicais em arquitectura, mas está a fazer uso de uma harmonia universal aparente na música»¹⁷(Fig. 17 e 18)

O órgão de tubos, já inserido dentro do ambiente eclesiástico, vem evoluindo mecanicamente desde o século XIII, quando se cria o teclado mais leve tornando-o, por isso, mais ergonómico, até o século XIV, quando surge a pedaleira e os jogos de palheta.

Continua a evoluir nos séculos seguintes, até aos séculos XVII e XVIII, com Bach e toda a concretização de exigências e ideias sonoras pensadas por este compositor.

*Na verdade o órgão atingiu o lugar cimeiro como “rei dos instrumentos” devido à sua capacidade de exprimir a contextura contrapontística em que as ideias musicais são revestidas dum tecido musical harmoniosamente rico, possuindo grande força e colorido.*¹⁸

Chegar ao período barroco é chegar ao auge da junção entre a arquitectura e a música, devidamente instrumentalizada pelo poder religioso e pelos reinados absolutistas. Trata-se do momento em que se usam, na igreja católica, todos os canais sensoriais para conseguir persuadir os fiéis e os crentes. É também nesta época que o órgão aparece como o instrumento de eleição essencial nos espaços católicos e nas cerimónias.

*Nas igrejas, a arquitectura, a escultura, a pintura e a música, fundiram-se numa forma nova e teatral, que enfatizava a vitalidade do catolicismo, tornando a sua mensagem mais atraente. Uma das características de um edifício barroco é a de que se assemelha, de certo modo, a um cenário teatral. Há efeito dramático, há movimento, e a iluminação e a acústica participam na criação destes efeitos.*¹⁹(Fig. 19 e 20)

É também no período barroco que se inicia o desenvolvimento de espaços profanos onde o órgão não só faz parte, como também aparece como local de eleição. “A linha melódica inesperada, quebrada, caprichosa, o poder expressivo aliado ao gosto pelo ornamento, o emprego dos contrastes de volumes, de relevos coloridos (o diálogo solista-orquestra, que amplifica o estilo decorativo e conduzirá ao grande concerto), os arabescos flexíveis do canto ou do instrumento (...)»²⁰

Já iniciadas do século XVI, nesta altura aparecem também as primeiras escolas nacionais de órgãos, que nos séculos seguintes evoluem para características particulares, destacando-se a Alemã, a Holandesa, a Francesa, a Inglesa, a Italiana e

17 Ibidem, pág. 15

18 VALENÇA, Manuel, DORDERER, Gerhard, *O Órgão na História e na Arte*, Montariol – Braga: ED. Franciscanas, 1987, pág. 71

19 VIEIRA, João César Neto, *Arquitectura e Música: Intersecções e afinidades*, Porto, Prova Final, FAUP 1996, pág 17

20 Ibidem, pág.18



Fig. 17 "Quem terra, Pontus"
Hans Buncher, 1525



Fig 19 Sonata para Violino
de Bach

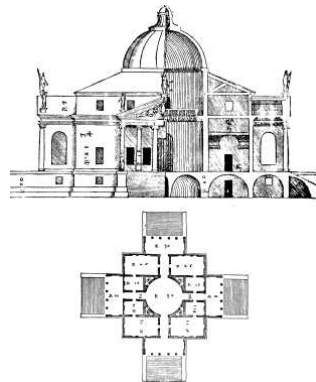


Fig 18 Villa Rotonda, Andrea
Palladio

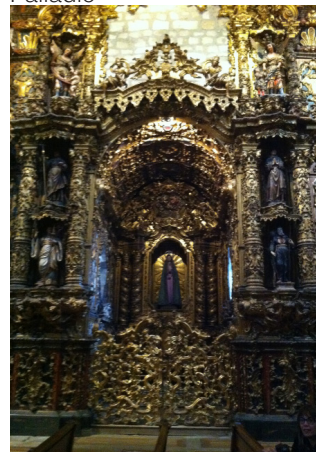


Fig 20 Igreja de São Fran-
cisco (Porto)

a Ibérica²¹. Estas escolas desenvolveram-se devido a vários factores, como a cisão de Lutero perante a Igreja Católica e a respectiva reacção da contra reforma no Concílio de Trento.

No período neoclássico arquitectónico, a música chega ao seu período clássico com Mozart e Haydn e à simplicidade clássica formal herdada pelos gregos e romanos.²²

*“Pode-se dizer que este é o momento em que a arquitectura e a música se tocam. Se na antiguidade grega havia uma grande discrepância entre o desenvolvimento da arquitectura e da música, no momento em que voltam esses valores clássicos, a música já está suficientemente desenvolvida para os acompanhar.”*²³

Tanto um como outro são uma resposta ao período barroco e seu exagero ornamental, sendo que, enquanto a arquitectura se dedica a uma grande limpeza ornamental e retorno às raízes formais da antiguidade clássica, a música chega a uma forma bem mais simplificada e clara, possível de se comparar à obra de Palladio, séculos antes, no Renascimento. (Fig. 21, 22)

*O órgão da renascença é um instrumento sintetizado. Enquanto o primeiro manifestava o poder da razão o segundo denotava a fantasia.*²⁴

No século XIX aparecem grandes transformações em quase todos os mecanismos do órgão, conseguindo-se ainda mais diversidade de jogos, mais potência e expressão. Já concebido em salas de concerto, o órgão, vai ficando cada vez mais adequado ao período romântico, acompanhando a atitude revivalista e saudosista que se vive tanto na arquitectura como na música.

Posteriormente a eletricidade adaptada ao órgão permitiu o fabrico mais industrial do instrumento. No entanto, volta-se à construção com fabrico clássico, até os dias

21 *“O órgão de tubos apresenta-se como transmissor da linguagem musico-cultural da sociedade que o concebe. É a representação viva da perfeita reunião das capacidades artísticas e técnicas do homem. Revela a verdadeira essência do homem e do mundo que o rodeia, de tal forma que a partir da segunda metade do século XVI podemos mesmo falar de uma região organística delimitada entre Portugal e Espanha.”* SILVA, Célia Ramos Ferreira, *Os órgãos de Tubos da Cidade do Porto, séc XVI-XIX*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1998, pág. 32

22 *“Exemplo disso é Mozart, em quem se nota uma resplandecente virtuosidade instrumental, inteiramente subordinada às leis da forma. É este facto que faz de «Mozart o melhor representante do classicismo». Todas as suas obras instrumentais são baseadas num princípio de geometria sonora que contém idealmente uma expressão aérea situada entre o céu e a terra.”* VIEIRA, João Cesar Neto, *Arquitectura e Música: Interseções e afinidades*, Porto, Prova Final, FAUP 1996, pág.19

23 VIEIRA, João Cesar Neto, *Arquitectura e Música: Interseções e afinidades*, Porto, Prova Final, FAUP 1996, pág.19

24 SILVA, Célia Ramos Ferreira, *Os órgãos de Tubos da Cidade do Porto, séc XVI-XIX*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1998, pág.50



Fig 21 Composição de Wolfgang Mozart



Fig 22 Altes Museum, Karl Friedrich, Berlim



Fig 23 Orgão da Igreja de S. Tomás em Leipzig



Fig 24 Orgão onde decorre a obra ASLSP J. Cage

de hoje em que os construtores preferirem o restauro ou construção dentro do espírito artesanal antigo, mesmo sem recusar as novas tecnologias para os auxiliar, tentando ao máximo não perder a identidade individual de cada órgão de tubos, característica que os torna únicos e irrepetíveis no espaço e no som.

O órgão tem características fortemente individuais, e sabe-se que Bach tocou, e gostou, de órgãos bastante diferentes uns dos outros. Cada órgão é único, e a natureza do instrumento contribui para as características da composição e, consequentemente, da execução. Isto passa-se mais com o órgãos do que com qualquer outro instrumento, e é um aspecto a ter em conta na interpretação dos estilos das diferentes épocas. ²⁵ (Fig 23)

No século XX. Século marcado pela recusa do passado e tentativa constante de chegar a novos caminhos, o órgão de tubos está cada vez mais associado às salas de concerto, não deixando de estar presente, porém, no contexto eclesiástico E, grandes compositores modernos e pós modernos, como Oliver Messiaen²⁶, compuseram para órgão tentando exponenciar a sua espiritualidade sonora.

Actualmente, pode-se dizer que a música consegue, apesar de tudo, chegar a outro patamar que a arquitectura não consegue pelo facto desta ter de estar ligada a uma funcionalidade prática. É neste contexto que o órgão de tubos surge de novo com grande importância por ser um instrumento com potencialidade que nenhum outro tem. John Cage criou uma composição em 1997 para órgão chamada “ASLSP (As SLOW as Possible)” aproveitando a particularidade do som se prolongar no tempo. Esta composição está prevista para 639 anos. E está a ser executada na igreja de S. Burchardi em Halberstadt num órgão datado de 1361.(Fig 24)

²⁵ HENRIQUE, Luís, Ob. Cit., pág. 355

²⁶ «A música é um perpétuo diálogo entre o espaço e o tempo, entre o som e a cor, o diálogo esse que tende para uma unificação: o tempo é um espaço, o som é uma cor, o espaço é um complexo de tempos sobrepostos, os complexos de sons existem simultaneamente como complexos de cores.” *Musica e Espiritualidade*, Ob cit, pág 87

2 O Órgão no Espaço

2.1 Espaço Profano: salas de concerto

O órgão de tubos, foi acompanhando o homem nas suas necessidades adaptando-se aos espaços criados por ele.

Inicialmente este instrumento surge associado a situações festivas, num contexto profano, pois permitia ser ouvido com clareza mesmo em espaços abertos como era o caso dos espaços públicos da antiguidade clássica.

Para os romanos, o órgão, pela sua potência sonora era usado frequentemente em festas ao ar livre, soava no circo acompanhando o desenrolar dos combates de gladiadores (facto que marcaria durante alguns séculos o espírito cristão rejeitando admitir e aceitar a presença de um instrumento ligado a práticas profanas e de violência).²⁷

O órgão surgiu com as primeiras necessidades de demonstração de poder na história da Europa. (Fig. 25)

O órgão torna-se no Império Romano do Oriente, parte integrante da pompa imperial, não faltando nunca às festas oficiais, ao coroamento de um imperador, ao casamento de uma imperatriz, chegando ao ponto de tocarem dois ou três órgãos ao mesmo tempo, dispostos em locais diferentes. Nas próprias corridas, os órgãos eram levados para o hipódromo para serem tocados durante todo o espectáculo. ²⁸

Foi na cultura ocidental que o órgão viu as suas potenciais qualidades culturais, melhor exploradas; as suas funções muitas vezes ultrapassam o simples deleite, para transmitirem aos povos longínquos a vivência cultural ocidental, acompanhado, por exemplo, embaixadas reais. ²⁹

A sua potência sonora e presença visual não foi indiferente a reis e imperadores ao longo de toda a história do homem repetindo-se por várias vezes a presença do órgão como símbolo de ostentação e de majestade, inclusive na altura dos descobrimentos, em Portugal, onde eram oferecidos órgãos portativos aos reis de outras terras como símbolo de poder e conquista.³⁰

Era um instrumento profano por excelência sendo utilizado nas cerimónias palacianas, nos cortejos festivos, em combates, na recepção de embaixadas e como oferta. Muitos destes órgãos eram ricamente ornamentados, alguns eram mesmo fabricados de ouro ou prata.³¹

27 RAMOS, Célia, *O órgão de Tubos-Das origens profanas à Consagração religiosa*, Revista da Faculdade de Letras, Ciências e técnicas do Património, I Série vol 2, Porto, 2003, pg. 233

28 ARAÚJO, Teresa Alves de, *A tipologia do Órgão de Frei José de Santo António Ferreira Vilaça*, Dissertação de Mestrado, Porto, FLUP, 1996, pág 5

29 SILVA, Célia Ramos Ferreira, *Os órgãos de Tubos da Cidade do Porto, séc XVI-XIX. # vols.* Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1998, pág 32

30 ARAÚJO, Teresa Alves de, *A tipologia do Órgão de Frei José de Santo António Ferreira Vilaça*, Dissertação de Mestrado, Porto, FLUP, 1996, pág 27

31 RAMOS, Célia, *O órgão de Tubos-Das origens profanas à Consagração religiosa*, Ob. Cit., pág. 233

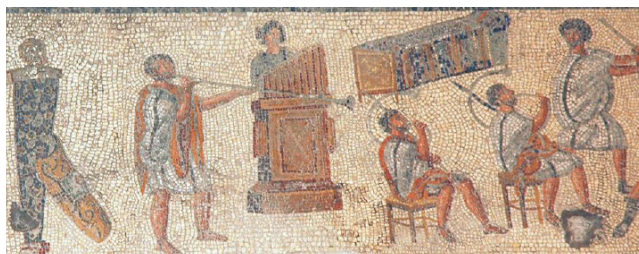


Fig 25 Frescos de Pompeia/ Combate de Gladiadores
(Pormenor do Órgão de tubos)

Já no século XIX, verificar-se-á uma renovada associação do órgão ao espaço profano, depois de anos ao serviço da liturgia: as salas de concerto. Numa primeira fase, no século antecedente, serão ainda as naves das igrejas que servirão de palco para os primeiros concertos de órgão, como foi o caso das igrejas alemãs onde foram tocados as composições de Bach. Mas as salas de concerto não tardariam a fazer a sua aparição, resultando de uma necessidade de criação de um espaço com uma acústica adequada, aberto a novos públicos e aos rituais da sociedade burguesa emergente, não só para a música de órgão, mas também para música de Orquestras Sinfónicas que começam a ter protagonismo nesta altura. Fazendo parte destas, acompanhando-as ou a solo, o órgão de tubos afirmar-se-á com relevância em qualquer uma das salas de concerto construídas na altura, e mesmo com a decrescente composição para órgão, que se começou a revelar desde o século XIX até a actualidade, este instrumento estará sempre presente em qualquer boa sala de concertos.(Fig 26 e 27)



Fig 26 Orgão de tubos da Casa da Música, Porto



Fig 27 Sala Suggia, Casa da Música , Porto (com dois Orgãos de Tubos)

2.2 Espaço Religioso: a Igreja Católica

De todas as grandes instituições e organizações que fazem parte da nossa história enquanto humanos, a Igreja Católica foi, e ainda persiste, a que deu mais desenvolvimento ao órgão de tubos, adaptando-o ao espaço de forma tão conseguida, ao ponto de o considerarmos um instrumento religioso por excelência.

O órgão entrou no espaço religioso de uma forma muito tímida e muito influenciado pelas ideias clássicas dos Romanos, servindo inicialmente para apoiar o canto gregoriano.

*De facto, o género musical da Igreja consagrado por excelência, o canto gregoriano, é modal. Os vários modos que servem de base à composição das melodias gregorianas derivam dos modos gregos. Na realidade a Igreja Romana não inventa nada, vai buscar as formas profanas, adapta-as às suas necessidades e apropria-se delas. São exemplo disso a arquitectura, a forma que serve de base ao templo cristão é a basílica romana, e a música, o órgão é um instrumento profano e as melodias são as profanas do canto grego.*³²

Com os concílios, começou-se cada vez mais a regar a música no interior do templo religioso e consequentemente utilização do órgão dentro da igreja. O concílio de Sens em 1141 já sugeria que os sons no interior da igreja fossem os mais suaves e graves. Esta preocupação com a separação dos sons que são sagrados dos profanos dentro do mundo musical foi ficando cada vez mais evidente nos concílios ecuménicos que se seguiriam. Gradualmente, o órgão foi assumindo protagonismo dentro da igreja católica, sendo designado posteriormente como um instrumento de sua propriedade. (Fig. 28)

Com o concílio de Trento estabelecem-se regras claras que regulamentam o uso do órgão. Ainda que com diretrizes pouco técnicas, nesta altura tem-se o órgão como instrumento de igreja por excelência. *O “Instrumento capaz de se acomodar à voz humana, de comover os fiéis, exaltar a palavra divina e de respeitar a harmoniosidade da música litúrgica.”*³³ Torna-se um instrumento imprescindível na liturgia pela sua capacidade de proporcionar momentos de uma certa realidade transfigurada. (Fig 29)

*Desempenhando um papel importante na vida do homem, a sua presença e a sua acção são a expressão de fé e de cultura da Humanidade ao longo dos séculos.*³⁴

O concílio de Trento acabou por influenciar os séculos seguintes e a crescen-

32 RAMOS, Célia, *O órgão de Tubos-Das origens profanas à Consagração religiosa*, Ob. Cit., pág. 234

33 Ibidem, pág. 236

34 Ibidem, pág. 236



Fig 28 Primeiro Concílio: Niceia



Fig 29 Concílio de Trento 1545/63

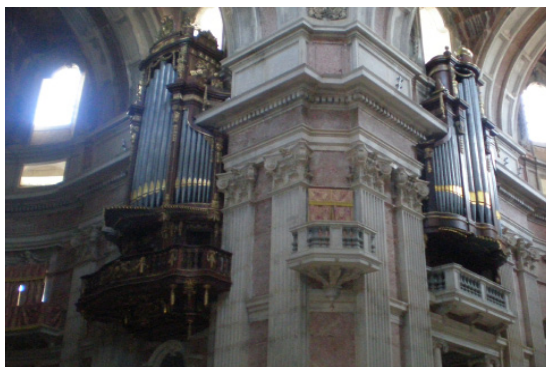


Fig 30 Orgãos da Epístola e da Conceição, Mafra



Fig 31 Orgãos d'Alcântara e do Evangelho, Mafra

te valorização e desenvolvimento dos órgãos de tubos no interior da igreja católica, desenvolvendo-se a vários níveis, na sonoridade, na ornamentação e na sua inserção no interior do espaço religioso, criando cada vez mais condições para a concretização de ambiências que permitiam a experiência de espaços multi-sensíveis e teatrais em prol de Igreja Católica.

*Sem entrar propriamente em questões de carácter técnico, as decisões do Concílio foram vagas aconselhando apenas o “banir-se da igreja qualquer música que contenha, quer no canto, quer, no órgão, coisas que sejam lascivas ou impuras». Adverte ainda que “no caso das missas que são celebradas com canto e com órgão, não deverá permitir-se a presença de qualquer elemento profano, mas apenas hinos e louvores a Deus.”*³⁵

Entra-se no período barroco, período considerado o auge da junção acústica, arquitectónica e visual do órgão no espaço. Em volta de um instrumento como o órgão trabalham um conjunto de artifícios que enalteciam e davam brilho ao instrumento do ponto de vista melódico mas também do ponto de vista ornamental. “*A importância assumida pela talha integrou também os instrumentos musicais, concretamente o órgão. Neste, era necessária uma cooperação entre artistas de diferentes ofícios: autores de riscos, entalhadores, douradores e organeiros. A criação e execução da caixa e dos elementos técnicos decorria de forma articulada, influenciando-se mutuamente, para que o conjunto resultasse equilibrado, harmonioso e com qualidade a nível estético e funcional.*”³⁶(Fig. 30, 31)

Todos estes trabalhos visavam, por um lado, ocultar aspectos técnicos do próprio órgão e, por outro, enaltecer os fiéis com a sua beleza. Almejava-se, dentro dos espaços religiosos barrocos, a concretização de uma obra de arte total que comovesse os fiéis através de todos os canais sensoriais: “*Ao impacto visual desencadeado pelo cenário decorativo e lumínico envolvente, juntava-se o cheiro produzido através do incenso e dos círios e a beleza dos sons produzidos por estes instrumentos musicais, aproximando afectivamente e espiritualmente os crentes de Deus.*”³⁷

35 MARQUES, Maria Alegria Fernandes et al, *Música e Espiritualidade*, Actas do Congresso Cultural de São Cristóvão de Lafões, Associação dos Amigos do Mosteiro de São Cristóvão de Lafões, 2010, pág 68

36 Ibidem, pág. 68

37 Ibidem, Pág. 69

3. Órgão: união entre som e o espaço religioso

3.1 A música do órgão e o corpo humano: a liturgia

A finalidade da liturgia é proporcionar aos crentes uma experiência espiritual, na qual se vão re-actualizando vivências e interpretações de algo que é metafísico. Por essa razão a realidade que transmite é sobrenatural e evita qualquer tipo de realismo, recorrendo correntemente a simbologias espirituais.³⁸ Se pensarmos nestes momentos litúrgicos como momentos sensíveis, nos quais o corpo físico, psicológico e social se encontra numa situação de aceitação de algo transcendente, a música coral e de órgão funciona como parte imprescindível, dada a sua capacidade de transmitir sensações extremas, a que é impossível ser indiferente. *“De todos os modos o acto musical compromete o corpo. Tocar um instrumento ou cantar requer uma organização coordenada de certas partes do corpo. Ouvir arrasta consigo uma certa propensão à mobilidade e será necessário controlar-se para não abanar a cabeça ou bater com o pé. Fisicamente, trata-se do princípio de acção e reacção ou de carga e descarga. Uma percepção sensorial (um som) deixa um traço no psiquismo cujo nível de excitação é então levado a um nível superior. O corpo torna-se assim um intérprete no conjunto dos sinais musicais.”*³⁹

Edmon Faral,⁴⁰ sobre a Idade Média, dizia que a voz quando cantada entra em todos os graus de tensão criando um ambiente que força as barreiras da preguiça da pessoa que ouve, obrigando-a a partilhar a emoção do cantor. Se pensarmos que se este fenómeno acontecer fora do espaço religioso perde-se parte do “brilho” musical, pela falta reverberação, compreendemos que a música e a arquitectura sacra são de facto indissociáveis uma da outra e que, tal como a voz humana, o órgão de tubos consegue chegar à sua máxima plenitude dentro desse mesmo espaço.

Por essa razão Bach foi tão importante na composição para órgão, mesmo que dentro da igreja Luterana, pois explorava ao máximo todas as potencialidades dos instrumentos que lhe eram acessíveis com o objectivo claro de fazer acordar parte de nós adormecida e despertar para uma mobilidade de sensações.⁴¹

*Como sabemos, Bach compôs uma grande parte das suas obras para a liturgia luterana, a partir duma arquitectura numérica, tendo como fim tornar real e viva a presença de Deus entre os fiéis. Trata-se duma vontade de mobilização do corpo (certas cantatas devem ser cantadas com uma disposição particular do coro) e do espírito enchendo o espaço da igreja. A numerologia representa os atributos do divino (Bach começa a estudar teologia com treze anos), e condiciona os contornos polifónicos da sua música, convidando o espírito a uma profunda meditação de Deus.*⁴² (Fig. 32, e 33)

38 MARQUES, Maria Alegria Fernandes et al, *Música e Espiritualidade*, Actas do Congresso Cultural de São Cristóvão de Lafões, Associação dos Amigos do Mosteiro de São Cristóvão de Lafões, 2010, pág 18

39 MARQUES, Maria Alegria Fernandes et al, Ob. Cit., pág. 19

40 Edmon Faral (1882-1958), de nacionalidade Francesa, foi professor de Literatura Latina e foi o primeiro a reconhecer a influência das poesias latinas medievais na poesia francesa.

41 MARQUES, Maria Alegria Fernandes et al, *Música e Espiritualidade*, Actas do Congresso Cultural de São Cristóvão de Lafões, Associação dos Amigos do Mosteiro de São Cristóvão de Lafões, 2010, pág 19

42 MARQUES, Maria Alegria Fernandes et al, Ob. Cit., pág. 19

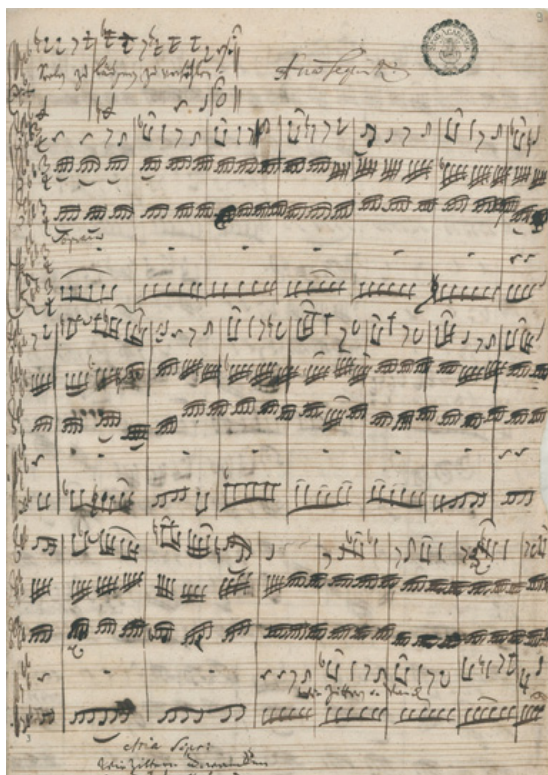


Fig 32 Cantata de Bach



Fig 33 Thomaskirche/ Interior

3.2 Contribuição para o multissensorial no barroco/ Em busca da arte total

O período Barroco, como já referido, foi característico pelo seu cenário de persuasão sensorial através de encenações dentro do espaço religioso. O órgão de tubos exprime a capacidade que o homem tem de criar em dois níveis sensoriais tendo assim uma dualidade música/talha que reúne um conjunto de artistas à sua volta que vão desde o arquitecto e organeiro na sua concepção até o organista na sua execução. Todos estes artistas trabalham em torno de um instrumento musical que é simultaneamente uma expressão artística visual.

A grandeza do órgão de tubos reside na sua força de atracção do observador e do ouvinte, quer pelo seu aspecto, muitos deles de desenho luxuriante (de carácter teatral) , quer pelo contraste de sonoridade, criando no interior da Igreja um apelo constante aos sentidos. ⁴³ (Fig 34)

Todo o espaço religioso barroco funciona como um espectáculo de teatro no qual os espectadores são em simultâneo protagonistas. Os momentos litúrgicos surgem como grandes concertos que envolvem as pessoas que acreditam no “aproximar-se ao divino”, numa arte total que explora o multissensorial para esse fim. O órgão de tubos consegue, com a sua dualidade, chegar aos sentidos mais imediatos e manipuláveis trabalhando com os jogos de luz e de som. O incenso que envolve os fiéis através do olfacto, a hóstia que permite saborear o “corpo de cristo” através do paladar, e todo o espaço táctil onde o som do órgão se manifesta visual e acusticamente nos momentos litúrgicos, fazem deste espaço, um espaço de arte total que involuntariamente nos envolve através dos cinco sentidos.(Fig 35)

Ao impacto visual desencadeado pelo cenário decorativo e lumínico envolvente, juntava-se o cheiro produzido através do incenso e dos círios e a beleza dos sons produzidos por estes instrumentos musicais, aproximando afectivamente e espiritualmente os crentes de Deus. ⁴⁴

É dentro deste aspecto que se pode falar em espaços musicais, no qual o órgão é o protagonista. O órgão de tubos, ao contrário da maior parte dos instrumentos, é indissociável do espaço em que está inserido, criando ambiências únicas que influenciavam a própria composição musical, direccionando-a, inconscientemente, para o espaço e não para o instrumento musical. Existem partituras de Bach que, para apreciarmos fielmente a sua qualidade musical, teríamos de ouvir no local para onde foram compostas, segundo as normas e disposições do coro/orquestra/órgão que ele

43 SILVA, Célia Ramos Ferreira, *Os Órgãos de tubos. Uma expressão do Barroco*, Actas do Congresso internacional do Barroco, FLUP, Porto 2001, pág. 12

44 MARQUES, Maria Alegria Fernandes et al, Ob. Cit., pág. 69

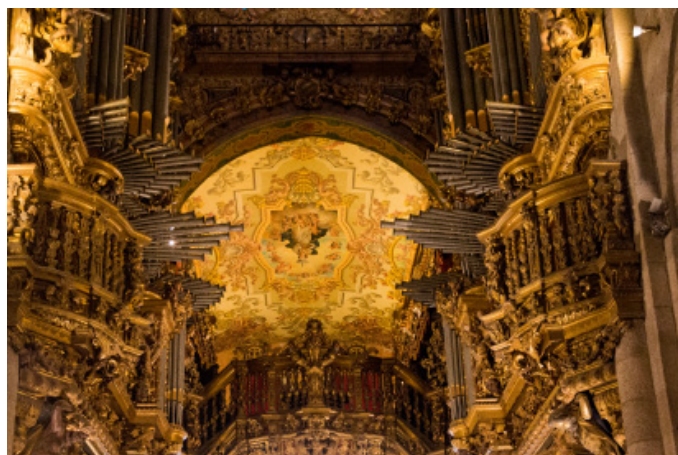


Fig 34 Orgão de tubos da Sé de Braga



Fig 35 Orgão de tubos da Basílica de Saint Nicholas, Praga

pretendia.⁴⁵

Da mesma forma existem composições para o espaço da Basílica de Mafra, composições únicas no mundo por não ser comum existirem 6 órgãos num mesmo espaço, mas acima de tudo porque, mais do que para os órgãos, essas composições foram pensadas para aquele espaço musical arquitectónico. (Fig. 36)

45 MARQUES, Maria Alegria Fernandes et al, Ob. Cit., pág. 19



Fig 36 Missa a dois Coros e 4 órgãos, António Puzzi, 1804

3.3 Acesso ao privilegiado e ao divino: localização do órgão na igreja

A música no interior da igreja consegue, através da elevada reverberação, uma intensidade que se diferencia da comunicação diária entre os homens característica do espaço profano.⁴⁶

*Na liturgia cristã a música foi entendida, em primeiro lugar, como um modo eficaz de proclamação do texto sacro. A entoação musical não só tem o efeito de melhorar a projecção acústica, como lhe fornece um instrumento de controle, a unifica e a distingue do discurso verbal quotidiano.*⁴⁷

Suas harmonias são indissociáveis deste espaço quando pretendem enaltecer os fiéis, seja pela própria música ou pela adição do texto sagrado, conseguindo assim uma maior proximidade ao que é divino pela exclusividade.

*A música, de facto, tem a capacidade de remeter, para além de si mesma, para o Criador de toda a harmonia, suscitando em nós ressonâncias que são como um sintonizar-se com a beleza e a verdade de Deus, com aquela realidade que nenhuma sabedoria humana ou nenhuma filosofia podem expressar.*⁴⁸

A organização do espaço religioso é muito importante, pois é dentro desse espaço que o homem religioso testemunha os principais acontecimentos da sua vida religiosa enquanto crente, como o baptismo e/ou casamento. Há por isso uma grande preocupação por parte dos dirigentes da Igreja com a organização dos elementos constituintes deste espaço, para que se conjuguem da melhor forma possível durante as celebrações religiosas. No período barroco conseguiu-se uma uniformização deste espaço no qual o órgão (ou órgãos) no interior da igreja se tornou parte integrante e imprescindível por pertencer à realidade visual e sonora dos acontecimentos litúrgicos. Nesta altura o órgão integra-se no espaço através da sua potencialidade musical e identificação como ornamentação retabular, fazendo parte da realidade teatral e sensível do barroco.

*O retábulo “ tendo como primeira função o enquadramento majestoso da imagem e funcionando como o seu suporte, atrai pelo olhar a atenção do crente, aparecendo como uma imensa moldura de ouro, que envolve as imagens da sua devoção”*⁴⁹

A localização do órgão de tubos no interior da igreja requer a conjugação de vários aspectos importantes como a complexidade da maquinaria, a propagação do

46 MARQUES, Maria Alegria Fernandes et al, Ob. Cit., pág. 31

47 Ibidem pág. 31

48 Ibidem, pág. 87

49 SILVA, Célia Ramos Ferreira, *Os órgãos de Tubos da Cidade do Porto, séc XVI-XIX*. 3 vols. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1998, pág. 43



Fig 37 Localização do Órgão no Coro Alto



Fig 38 Órgão de Tubos num Plano Superior

som e a visibilidade do organista para o coro e para a igreja. Embora todos estes aspectos sejam importantes, a presença do órgão varia muito, tendo localizações distintas que, aparentemente, dependem de prioridades por vezes mais direccionadas para a acústica e outras para as visuais. Todos têm em comum o facto de se situarem num plano superior, estando aí situados por questões pragmáticas, pois estando nesse plano seria mais difícil o acesso de outras pessoas que poderiam danificar o instrumento, mas também por questões simbólicas pois, estando tão elevado em relação aos fiéis favorecia a ligação ao espaço divino do ponto de vista visual.(Fig 37)

*O órgão assumiu em alguns espaços religiosos um protagonismo excepcional, correspondendo claramente não apenas a um equipamento musical, funcional, mas também a uma forma de exteriorização da fé e, em simultâneo, a um instrumento de doutrinação, gerador de uma música para os olhos.*⁵⁰ (Fig. 38)

Dependendo da escola em que foi desenvolvida esta terá uma prioridade de localização. No caso da Igreja Luterana, por exemplo, esta localização é maioritariamente no coro alto. Neste caso, no período barroco, o que se trabalhou, como já foi dito, foi o desenvolvimento técnico e contrapontístico da composição musical como forma de embevecer os fiéis. Já no contexto Ibérico, e não retirando de todo a importância de compositores barrocos portugueses, houve um trabalhar da simetria visual e sonora do órgão no espaço, envolvendo os fiéis visualmente pela imponência dos instrumentos, normalmente localizados na capela-mor, na nave principal, ou nos transeptos, e na conjugação dos vários planos sonoros. O desenvolvimento técnico neste lado do ocidente foi muito maior no ramo da organaria do que propriamente da composição musical. Daí a importância destes instrumentos para a criação dos espaços musicais arquitectónicos no ocidente.

*The organist plays the organ, but the organ plays the church, and it's necessary for the organist to be master of both.*⁵¹

O órgão de tubos normalmente aparece situado na capela-mor, no coro alto, ou em tribuna adossada ao coro alto.⁵² No coro alto, não sendo tão presente do ponto de vista visual, podemos dizer que, do ponto de vista acústico, contribui para uma certa teatralidade, pois quando o som vem de trás⁵³ o corpo humano tem mais dificuldade em apreendê-lo, facto que contribui para o efeito “incontrolável” da música durante a acção litúrgica.⁵⁴ Neste caso o organista também é privilegiado visto conseguir amplitude visual para toda a assembleia e para o coro em simultâneo. (Fig 39)

Generally speaking, the west gallery is the best position for the organ if certain

50 MARQUES, Maria Alegria Fernandes et al, Ob. Cit., pág. 70

51 BAGENAL and Wood, *Planning For good Acoustics*, Methuen & Co. London, 1931, pág 219

52 SILVA, Célia Ramos Ferreira, *Os órgãos de Tubos da Cidade do Porto*, Ob. Cit., pág. 43

53 GONÇALVES, Miguel Duarte, *Ambientes Sonoros Interativos e Imersivos*, Universidade Católica Portuguesa, Porto, 2013 pág. 18.

54 MARQUES, Maria Alegria Fernandes et al, *Música e Espiritualidade*, Actas do Congresso Cultural de São Cristóvão de Lafões, Associação dos Amigos do Mosteiro de São Cristóvão de Lafões, 2010, pág 31

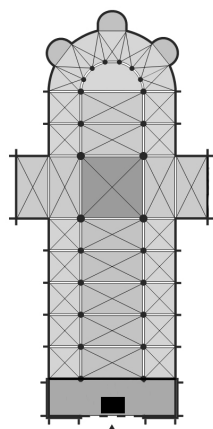


Fig 39 Localização do órgão no Coro Alto (Centro)

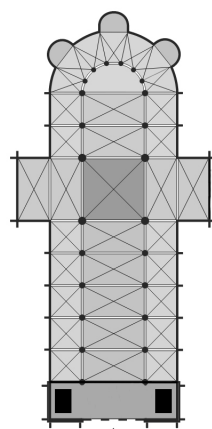


Fig 40 Localização no Coro Alto (Epístola e Evangelho)

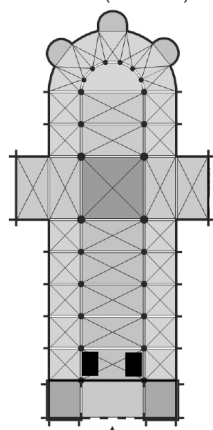


Fig 41 Localização em tribuna adossada ao Coro Alto

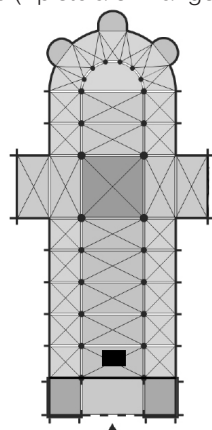


Fig 42 Localização entre o arco separador do Coro Alto e da Igreja

*difficulties can be overcome. On the west-end gallery the wall behind and vault above act as useful reflectors. At the same time the organist does not like to be separate from his choir, and if choir and organ are together placed on west gallery, the gallery should be enough to give sufficient room. The choir must be able to stand out from the organ both acoustically and in actual fact.*⁵⁵ (Fig. 40)

A mesma situação acontece com a tribuna adossada ao coro alto, que poderá ser localizada do lado do evangelho ou do lado da epístola, e ainda dois órgãos, um de cada lado, por uma questão de simetria. Nestes casos nota-se uma preocupação visual, ainda que a acústica, consciente ou inconscientemente funcione de forma muito similar à do órgão no coro alto. (Fig. 41)

A preocupação visual acontece principalmente no caso da capela-mor. É a localização mais desconfortável para os organistas existindo muitos casos com dois órgãos, tocando os dois, idênticos visualmente mas com características sonoras distintas. Normalmente são de dimensões mais pequenas e têm um varandim. Este caso foi o mais desenvolvido na península Ibérica, local onde se trabalhou não só musicalmente, mas também acusticamente a simetria visual e sonora destes instrumentos no espaço, pensando numa arquitectura visual e sonora. (Fig. 43)

Existem ainda outros casos considerados excepcionais. O órgão localizado entre o arco separador do coro e da igreja e localizado no transepto (caso específico da basílica de Mafra). Os dois casos têm em comum o facto de proporcionarem realidades musicais bem mais complexas do que os anteriores pela sua localização. No caso do arco separador é uma realidade envolvente do ponto de vista sonoro e que requer um trabalho a dobrar do ponto de vista visual, visto conter duas “fachadas” para o retábulo mor e para o coro. O caso da localização no transepto, podemos falar de uma envolvimento do ponto de vista sonoro que se enfatiza pela anulação do contacto visual da assembleia com o instrumento. (Fig. 42 e 45)

*The best position for an organ in a church is a matter of controversy, but it is of first importance that the organ should now by its position tend to create its own difficulties. For instance, an organ placed at the end of a long and narrow transept is likely to give trouble.*⁵⁶

Embora Hope Bagenal nos diga que a localização do órgão no transepto poderá dar muito trabalho, a verdade é que no caso da Basílica de Mafra, esta localização deve ser vista como uma simetria conseguida, não só entre os seis órgãos, mas principalmente entre os pares de órgãos dos transeptos. Resultado de uma necessidade de contrastes durante os vários períodos litúrgicos. Tocando os seis órgãos apenas em ocasiões de festa e tocando os outros, em simetria ou não, em ocasiões menos impor-

55 BAGENAL and Wood, *Planing For good Acoustics*, Methuen & Co. London, 1931, pág 219

56 BAGENAL and Wood, *Planing For good Acoustics*, Methuen & Co. London, 1931, pág 218

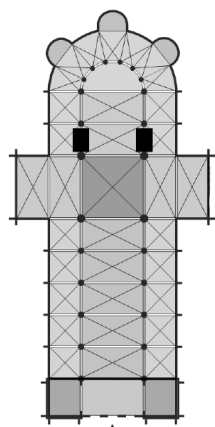


Fig 43 Localização do órgão na Capela-mor

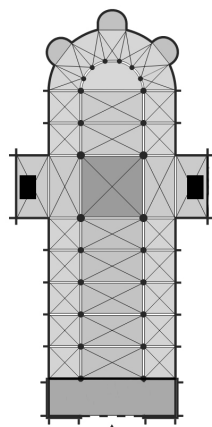


Fig 44 Transepto (Escorial)

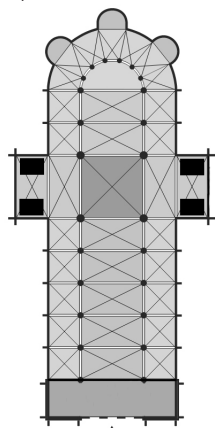


Fig 45 Localização no Transepto (Mafra)



Fig 46 Órgão do Evangelho e da Epístula, Capela-mor da Basilica de Mafra

tantes ou que requeiram mais silêncio, como é o caso do tempo da quaresma. (Fig. 46)

Este caso, em específico, acontece em muitos poucos lugares, como no convento de El Escorial e a Basílica de Mafra. Ambos têm em comum corresponderem a um grande desígnio absolutista. El Escorial, porém, por ser o ponto de partida de um processo, desenvolvido na península Ibérica, conducente à plena simetria visual e sonora, não podia apresentar a pujança alcançada em Mafra, que, por várias razões, pode ser considerada o culminar deste desenvolvimento.

Seja em que localização for, o órgão, é um instrumento que precisa de ser projectado consoante o local onde será localizado e, depois disso, solucionado da melhor forma para o espaço arquitectónico. Muito antes da sua concepção ele tem de ter um espaço pensado e reflectido e a sua inserção no espaço religioso não pode ser de forma alguma aleatória. Por esta razão, primeiro é escolhido o local onde será colocado e posteriormente desenvolvidos todos os parâmetros para a sua concepção adaptando-o ao espaço.(Fig 47)



Fig 47 Órgão da Conceição, Basílica de Mafra

3.4 Simetria Visual e Sonora: do “Cori Spezzati” ao o órgão Ibérico

Um dos primeiros conjuntos duplos de instrumentos, com grandes caixas igualmente revestidas, adaptadas à arquitectura e colocado simetricamente, remonta a São Marcos de Veneza. Este conjunto surge como o primeiro modelo para a realização de uma simetria visual e acústica real em órgãos. No entanto, é com El Escorial, em Espanha, que se pode considerar a sua real concretização. Os órgãos Escorialenses de Brebos⁵⁷, quatro instrumentos fixos dispostos dois a dois, foram gerados através de um conceito de simetria tanto visual quanto sonora. O que não tinha sido cumprido em Veneza, pois os órgãos da basílica ducal não eram do mesmo processo construtivo, além de terem sido executados por diferentes organeiros. Nem em São Pedro no Vaticano onde, apesar de se reconhecer uma simetria central e bilateral renascentista, interna e externa no projecto de Michelangelo / Bramante, esta nunca foi bem sucedida na prática.⁵⁸

Esta necessidade de simetria, tão procurada no renascimento proporcionou o desenvolvimento do “Cori Spezzati” ou coros separados, que foram extremamente importantes para o desenvolvimento da polifonia na posterioridade, onde se aproveitava a elevada reverberação do interior das igrejas utilizando-a como efeito especial de profundidade. A repetição de órgãos fixos em Itália resultou desta ideia de uma busca incessante de equilíbrio, de uma simetria divina, de uma perfeição duplamente reflectida: uma arquitectura física mas que principalmente favorecesse uma espacialidade eminentemente sonora.⁵⁹ (Fig. 48)

Nesta perspectiva, os instrumentos da Basílica de San Lorenzo de El Escorial, como um complexo construído para deslumbrar o mundo, que deve ser entendido como um ponto culminante, ainda que seja o ponto de partida na península ibérica, parece ser o primeiro local onde uma simetria absoluta em relação ao órgão foi gerado e concretizado. As caixas de quatro órgãos fixos, reflectidas em pares nas laterais da Epístola e do Evangelho da basílica foram executados pelo escultor italiano José Flecha.⁶⁰ De acordo com Samuel Rubio: “[Les instruments] sont symétriques deux à deux : les plus grands [placés] dans les extrémités du transept et les moyens sur les murs latéraux du chœur. Mais ce qui est curieux ce que cette symétrie extérieure répond à

57 Gilles Brebos, construtor de órgão belga, responsável pela construção dos órgãos fixos da Basílica do Mosteiro de San Lorenzo de El Escorial

58 BRESCIA, Marco Aurelio, *L'ecole Echevarría En Galice et son Rayonnement au Portugal*, Thèse doutorale, 14 Novembre 2013, pág 250

59 Ibidem, pág. 245

60 Ibidem, pág. 250



Fig 48 Interior de São Marcos de Veneza



Fig 49 Interior da Basílica de El Escorial

une autre, intérieure, si parfaite que le première, c'est-à-dire que les orgues du transept ont le même nombre de jeux, de secrets, de tuyaux, de claviers, la même distribution intérieure, etc., le même se donnant au sujet des orgues placées dans le chœur. Chaque deux dans un côté sont une réplique exacte des autres du côté opposé. “⁶¹ (Fig. 49)

Com igual força de vontade concretiza-se em Espanha, em Santiago de Compostela, o conceito de simetria visual e sonora resultante do desenvolvimento técnico da escola de Joseph de Echevarría⁶², o órgão ibérico. Se fosse possível resumir a complexidade e a engenhosidade dos órgãos desenvolvido por Echevarría num termo muito genérico seria “arquitectura sonora”. De facto, além da funcionalidade intrínseca no teclado repartido, assim que foi erguido o someiro⁶³ principal e se fez o secreto⁶⁴ à parte para apoiar e destacar a particularidade e riqueza harmónica do registo da mão direita de corneta (década de 1620), favoreceu-se determinadas sonoridades. Seguidamente, Echevarría colocou a arca de Ecos (Nílbao, 1662) conseguindo a “Ida e Venida”⁶⁵ do som (Calahorra, 1663) adicionando mais um registo de Clarín em arcas de ecos desde 1665 (um registo inteiramente flautado antes de 1677). Estas novas possibilidades dinâmicas do som abrirá oportunidades inesperadas, conquistando o seu espaço individual na caixa do órgão.⁶⁶ (Fig. 50)

Superando as tímidas Dulzainas em fachada do século XVI, o monge e construtor de órgão irá movimentar os registos da mão direita de Clarines - aumentando o seu eco - do interior para o exterior do órgão, resultando assim num som mais agudo, incisivo, emitidos pelos tubos do corpo real em artilharia, brilhante inovação, tanto do ponto de vista visual quanto sonora (Alcalá, depois de 1673). Ao tradicional e omnipresente “Lhenos de Flautados”⁶⁷, os Franciscanos opuseram-se chamando-os jogos de bastardos, criando uma estrutura de som sem precedentes e colorido: “le lhenos de

⁶¹ Ibidem, pág 248

⁶² Joseph de Echevarría foi o mestre organeiro e freire franciscano de Eizaga, Echevarría que construiu e definiu as diretrizes iniciais para a construção do órgão Ibérico. Na escola de Echevarría saíram grandes mestres organeiros do órgão Ibérico como Manuel de La Viña, mestre organeiro de Santiago de Compostela.

⁶³ Caixa rectangular fechada de madeira de mogno e pinho fino, localizada no interior das paredes do órgão, que faz a distribuição do ar pelos tubos. No someiro existem uma série de válvulas ligadas às teclas através de varetas assentes os pés dos tubos. Quando se carrega numa tecla, abre-se uma válvula, permitindo a passagem do ar da caixa de vento para o tubo.

⁶⁴ Caixa onde se encontram as válvulas fechadas que fazem o ar, que vem do fole, passar pelos pés dos tubos nota a nota através de canais.

⁶⁵ BRESCIA, Marco Aurelio, *L'ecole Echevarría En Galice et son Rayonnement au Portugal*, Thèse doutorale, 14 Novembre 2013, pág. 55

⁶⁶ Ibidem pág. 55

⁶⁷ BRESCIA, Marco Aurelio, *L'ecole Echevarría En Galice et son Rayonnement au Portugal*, Thèse doutorale, 14 Novembre 2013, pág. 55



Fig 50 Orgão de Santiago de Compostela

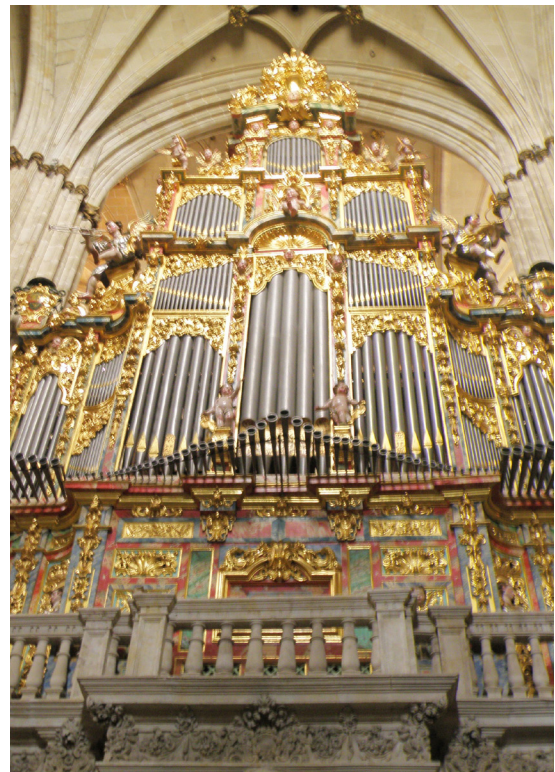


Fig 51 Orgão Construído da escola de Echevarría

Nasartes”⁶⁸.

*Une fois établies les bases de cette singulière architecture sonore, ce ne sera qu’une question de temps pour que le savoir-faire des générations suivantes qui composent sa vigoureuse école, recherchant l’apparat et la monumentalité et dépassant l’espace délimité par l’écrin protecteur des instruments – leur buffet –, leurs donne une dimension véritablement architecturale, au long de deux parcours imbriqués.*⁶⁹ (Fig. 51)

Santiago de Compostela, vista como a nova Jerusalém da Península Ibérica⁷⁰ é transformada num dos centros mais importantes do novo órgão Ibérico. (Fig. 52) Manuel de La Viña foi o construtor dos órgãos que pertenceu à terceira geração da escola de Echevarria sendo modelo para vários construtores de órgãos no reino da Galiza que se estende por ambos os lados do rio Minho, o Português e o Espanhol. Os órgãos de De La Viña, instrumentos excepcionais, desenhados e executados na vanguarda absoluta do seu tempo e da duplicação vestida de uma arquitectura e de uma riqueza decorativa impressionante, apelando a persuasão dos seus fiéis, digno portanto, dos ornamentos do novo templo de Salomão, eram uma parte integrante na vanguarda. Instituíram por um lado um grande paradigma na concepção instrumental, enquanto por outro uma perspectiva simbólica certa, sendo emulados nos templos mais prestigiados da Galiza e no Norte de Portugal.⁷¹ (Fig. 53)

No início do século XVIII Johann Heinrich Hullenkampf, Manuel Benito Gomez Herrera, o irmão Manoel São Bento Teodósio Hemberg e Manuel Lourenço de Conceição eram os construtores de órgãos predominantes em Portugal. Sabe-se que já utilizavam as palhetas em artilharia em vez das arcas de ecos e utilizavam ainda algumas técnicas do norte-europeu de composição mais básica, ainda ligada à tradição do século XVII. Será questão de tempo até que o irmão Simon de Fontanes e aprendizes da Galiza cheguem, abrindo uma nova via de penetração da escola de Echevarria em Portugal, trazendo inovações recebidas inicialmente com alguma desconfiança por alguns construtores de órgão.⁷²

Simon de Fontanes teve um papel essencial na entrada em Portugal da “arquitetura sonora” criada por Echevarria e desenvolvida em Santiago de Compostela. Responsável pelos órgãos da Sé de Braga o construtor de órgãos criará nesta Igreja um exemplar da organaria ibérica em conjugação com um dos trabalhos mais bem conseguidos de talha portuguesa. (Fig 54) Os instrumentos bracarenses de Fontanes com caixas revestidas individualmente de uma riqueza impressionante, fazem parte da implementação e um programa decorativo extensivo de renovação dos aspectos

68 Ibidem

69 Ibidem, pág. 56

70 Ibidem, pág. 98

71 Ibidem, pág. 99

72 Ibidem, pág. 177



Fig 52 Catedral de Santiago de Compostela

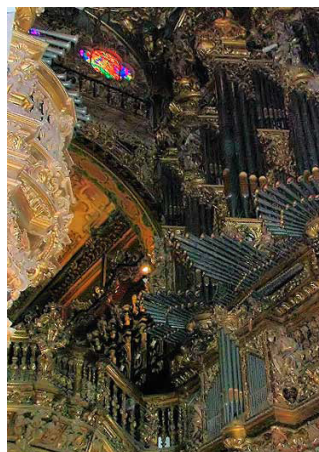


Fig. 53 Órgão de Santiago de Compostela

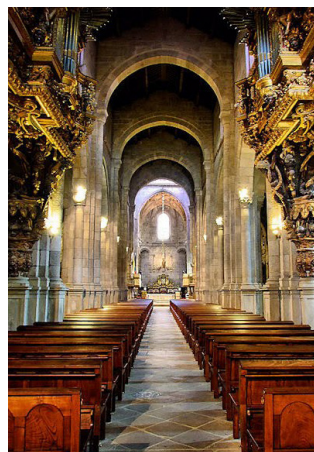


Fig. 54 Órgãos da Sé de Braga

internos e externos do antigo templo românico, promovido pelo Arcebispo Rodrigo Moura Telles, onde desempenham um papel absolutamente preponderante. António Bonet Correa considera este conjunto criado pelo escultor e pintor Marceliano Araújo Manuel Furtado⁷³ como a talha obra-prima absoluta do norte de Portugal.

Le décor exécuté par Araújo apporte la variété de formes et d'éléments au paroxysme : ici, architecture, décoration, talha, sculpture, dorure, peinture illusionniste, utilisation de la lumière naturelle, tous les moyens possibles sont mis au service de l'architecte dans la conception d'un ensemble baroque spectaculaire, conformant «lun des plus grands triomphes du baroque au Portugal». Selon Smith, «celui-ci a été l'une des plus ambitieuses entreprises jamais menées à terme dans l'histoire de la talha portugaise, dans laquelle le singulier talent dramatique du sculpteur a acquis expression la plus grande et la plus éclatante »⁷⁴.

Depois de Simon de Fontanes em Braga começam a aparecer uma quantidade de organeiros que passam pela escola de Braga como António de Solla que trabalhou em varias igrejas de Lamego, Guimarães e Tarouca criando o núcleo de Guimarães onde foi desenvolvendo registos cada vez mais portugueses. Com Solla, o concerto de órgão adquire uma certa faceta, já prevista em certa medida por Fontanes, em Braga, o que exige mais sobre a função de instrumento polifónico do passado, sublinhada pelo uso de registos, tais como travessa flauta, flauta napolitana, voz humana, gaita pífaro ou clarinete de ecos. Estes são registos detalhados, brilho de um instrumento que canta, impulsionado pela música moderna de influência napolitana e vocal eminentemente, popular em todo o reino Português.

Posteriormente e a partir de uma colaboração surpreendente entre Simon de Fontanes e António Machado, dois construtores de órgãos, um galego e outro Português, surge o conjunto dos seis órgãos da Basílica de Mafra como o culminar inquestionável desta simetria, tanto visual quanto sonora, que teria atingido tão grande fervor, dentro do solo lusitano. Depois da escola de prestígio de Fontanes em Braga, devemos finalmente falar de uma autêntica arquitectura sonora, onde o espaço interior da basílica real é determinadamente instrumental.

73 Marceliano de Araújo (1737-1739): o escultor responsável pela talha dourada dos órgãos da Sé Catedral de Braga

74 BRESCIA, Marco Aurelio, *L'ecole Echevarría En Galice et son Rayonnement au Portugal*, Thèse doutorale, 14 Novembre 2013, pág. 188

4. Mafra

4.1 A Basílica/ Análise Arquitectónica

O Real Edifício de Mafra foi construído numa época em que os grandes arquitectos estrangeiros brilhavam no panorama arquitectónico português. Por ordem do rei D. João V construíam-se novos edifícios que demonstrassem riqueza de materiais e de construções em obras com intenções predominantemente Barrocas tão grandiosas quanto o seu reinado absolutista. Arquitectos como Filipe Juvara, Canevari, Frederico Ludwig ou Nasoni, estrangeiros com formação em Itália, são os principais arquitectos do Reino. Dentro destes, Nasoni localizou-se a norte, tendo um estilo muito plástico e ornamental, enquanto Cenevari, Juvara e Ludwig, trabalharam em várias obras de Lisboa dentro de um estilo muito mais italianizante. Ludwig, talvez o menos experiente dos três e o menos provável, foi o escolhido pelo rei para arquitecto principal do edifício de Mafra. *“A arquitectura de Mafra, para muitos autores considerada já como o verdadeiro Escorial português, na sua colossal estrutura quadrada de basílica envolvida por um palacete maciço, flanqueado por quatro torreões, com longa fachada da igreja-palácio inspirada nos grande palacetes urbanos do Barroco Internacional, pressupõe a sistematização teórica, muito elaborada, de uma ideia de poder própria de um Estado Moderno, e que impõe a figura de D. João V como estadista esclarecido que se reforça na dimensão restrita do reino português, acabado de emergir de uma longa crise de identidade e de apagamento protagonístico.”*⁷⁵ (Fig. 55, 56, 57 e 58)

Num contexto mundial de políticas absolutistas, como a de Luís XIV em Versalles, D. João V quis fazer mais do que um mero edifício de ostentação profana, construindo um monumento que representasse o seu absolutismo através da imponência profana mas também religiosa. Esta obra sintetiza na sua construção um conjunto de várias tendências arquitectónicas internacionais que vão *“desde o ecletismo romano ao barroco mais “classicista”, sequaz de Santa Agnése, de San Pietro, e do Palazzo Corsini, em Roma (apontados como referencias plausíveis por José Fernandes Pereira), sem esquecer o proselitismo barroquista da arquitectura de Salzburgo e de certos mosteiros do Danúbio, também apontados como fonte de inspiração do modelo mafrense, e sem esquecer, também, que no sentido das proporções e no modelo palácio-bloco se assimilam algumas linhas de conduta da tradição nacional.”*⁷⁶ (Fig. 59). É um edifício com poder de persuasão e deslumbramento através das suas novas decorações e qualidade de pormenores, representando a grandiosidade dos que dele usufruíam.

O rei teve o propósito de reunir num só edifício os três grandes tipos de construções: igreja, palácio e convento, superando tudo quanto até então se fizeram em Portugal e - por que não? - no estrangeiro. Assim surgiu Mafra, esse colosso destinado a ser vilipendiado por neoclássicos e românticos e a ouvir de Alexandre Herculano o

75 SERRÃO, Victor, *História da Arte em Portugal*, 1ª ed – Lisboa: Presença, 2002, pág 182

76 Ibidem



Fig. 55 Vista aérea de El Escorial



Fig 56 Vista aérea do Convento de Mafra

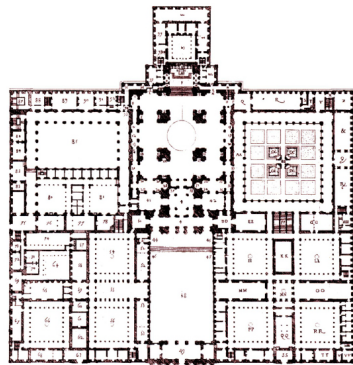


Fig 57 Planta do Mosteiro De San Lorenzo de El Escorial

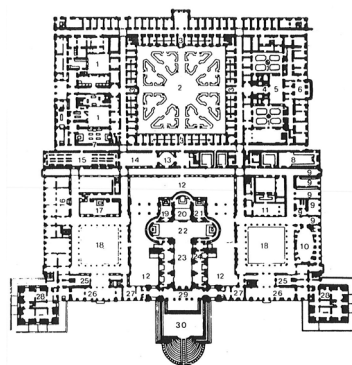


Fig 58 Planta do Palácio e Convento de Mafra

*epíteto de “sensaboria de mármore”, mas também a brilhar em todo o seu esplendor quando chegou a hora da reabilitação do barroco.*⁷⁷

Em contexto nacional, o edifício de Mafra surge imediatamente a seguir um período de crise de identidade nacional. Isto fez com que o monumento funcionasse como elemento marcante da nova estabilidade política de grande riqueza derivada da exploração do ouro de Minas Gerais e de superação do recente domínio Filipino. O monumento, consagrado a 2 de Novembro de 1730, tem a articulação central de um templo-basilica envolvido pela estrutura “palácio-bloco”, flanqueado por quatro torresões, com uma enorme fachada onde se conjugam a Igreja e o Palácio, muito influenciado pelos grandes palacetes urbanos característicos do Barroco internacional.

O Arquitecto encarregue do “risco” foi João Frederico Ludwig, ou Ludovice (1670-1752), e a sua escolha é vista como um facto adquirido, mesmo que não fosse pacífica, dada a sua origem noutra ramo que não o da arquitectura. Apesar de apenas ter trabalhado como ourives na igreja de Il Gesú em Roma e alguns anos exclusivos à Companhia de Jesus em Portugal. Ludwig cria um edifício que combina o espaço Sagrado e Palacial de uma forma determinante, como acontece na Sala das Benções revestida de mármore e abóbada apainelada. Esta sala é o ponto central da fachada que permite a junção do espaço Palaciano com o Sacro (local onde a família Real assistia às cerimónias, por cima do nártex da Igreja) e revela uma grande inspiração em São Pedro do Vaticano.

*A Igreja é interiormente uma vasta construção, medindo 35 m de comprimento e 12 m de largura. Insere-se na tradição europeia das igrejas de cruz latina, já consagrada em S. Pedro, onde vingaram os planos de Bramante.*⁷⁸ (Fig. 60)

A extensão de 220m da Fachada principal no seu conjunto, visivelmente influenciada pela traça de Canevari, acaba por fazer com que a Fachada da Igreja fique com uma expressão arquitectónica reduzida. *“Mas é justamente no nosso país que vai renascer com pleno êxito dentro da história da artes universal a fachada de duas torres, posteriormente usada na Catedral de Salzburgo, e cujo influxo entre nós é enorme. Os arquitectos jesuítas portugueses encontram-se bruscamente solicitados por dois pólos antagónicos: seguir o modelo de della Porta na igreja mãe em Roma empregando apenas volutas no coroamento da frontaria (portanto, mantendo-se de certo modo fiéis à tradição nacional de proscrever as torres) ou copiar o modelo estranho de Tércio?”*⁷⁹ *Os torreões laterais vêm contribuir ainda mais para esse efeito, notando-se nestes as “formas bulbosas dum Vinhola e dum Bernini.”*⁸⁰ Na fachada da Igreja nota-se uma

77 ALARCÃO, Jorge et al, *História da arte em Portugal*, Publicações Alfa, 14 vol, Lisboa 1986, pág. 10

78 PEREIRA, José Fernandes, *Arquitectura Barroca em Portugal*, 1ªed. Lisboa: I.C.L.P., 1986, pág. 63

79 SILVA, Jorge Henrique pais, *Estudos Sobre o Maneirismo*, 2ª ed corrigida e aumentada, Liboa: Editorial Estampa, 1986, pág. 128

80 CARVALHO, Aires de, *Palácio e Convento de Mafra*, Centro Nacional de Cultura, Lisboa, 198-, pág. 5



Fig 59 Interior de Santa Agnèse



Fig 60 Interior de São Pedro de Roma

grande influência Maneirista.” *Os vários pisos das torres são influência de Borromini. A conjugação das duas torres pode significar tanto uma influência alemã como o eco longínquo da lisboeta igreja de S. Vicente de Fora.* ⁸¹

Há na Basílica uma grande influência maneirista vinda não só do contacto do arquitecto com Itália mas principalmente pela sua grande ligação aos jesuítas em Portugal que impulsionaram a corrente maneirista no país. “ *Ao longo do século XVII e de parte de setecentos assiste-se no nosso país ao desenvolvimento da igreja jesuítica portuguesa cuja fórmula sai da igreja gótica alentejana de uma só nave - amparada ou não por capelas laterais e precedida de um grande pórtico (exemplo: São Francisco, de Évora) cujo tipo se generaliza e propaga na metrópole e no ultramar e de que os primeiros exemplos são ainda anteriores à Igreja.*” ⁸² (Fig. 61)

No seu interior, a basílica tem à entrada um átrio e logo de seguida abre-se uma nave única com várias capelas laterais com passagens entre elas, o que lhes dá uma configuração de naves laterais, confirmando o modelo maneirista estrangeiro, em planta e em escala, como de Sant`Andrea de Mântua (Fig. 63), de Sant`Andrea della Valle (Fig. 64) ou portuguesas como de São Vicente de Fora (Fig. 66) ou Santo Antão (Fig. 65). O mesmo não acontece com Il Gesù, tantas vezes comparada com a basílica de Mafra, mas que do ponto de vista espacial é completamente discrepante a escala de uma da outra.(Fig. 62)

O interior é relativamente baixo em relação à largura da nave que tem as entradas de luz reduzidas em comparação ao transepto, dando-lhe um ar mais “pesado” por isso. No entanto, este efeito acaba por estar bastante atenuado pelo colorido dos mármore, pelas reentrâncias e saliências e pelo contraste de luz cenográfico conseguido pelo zimbório, muito mais alto que as naves, e também enriquecido com os mármore coloridos característicos deste templo (todo este jogo de luz é visível também nas obras de Juvara). O transepto é saliente, muito mais iluminado que a nave central e é também aqui que se situam os 4 dos 6 órgãos da Basílica de Mafra. Os outros dois órgãos que compõem este espaço ficam localizados na capela mor que é também bastante saliente, afastando-se do zimbório. “*Sobre o cruzeiro eleva-se o zimbório, a primeira grande cúpula barroca erguida em Portugal. Assente sobre pendentes adornados de serafins e florões, reporta-se em muitos aspectos à de Miguel Ângelo em São Pedro do Vaticano, com ressaibos borromínicos. Nele ressaltam o tambor e o lanternim interiormente apresenta oito faixas de caixotões octogonais, separadas por cordões de folhagem de louro com bagas pretas, o que a juntar ao matizado dos mármore, lhe dá grande magnificência.*” ⁸³ (Fig. 67, 68 e 69)

81 PEREIRA, José Fernandes, *Arquitectura Barroca em Portugal*, 1ªed. Lisboa: I.C.L.P., 1986, pág. 60

82 SILVA, Jorge Henrique pais, *Estudos Sobre o Maneirismo*, 2º ed corrigida e aumentada, Lisboa: Editorial Estampa, 1986, pág. 127

83 ALARCÃO, Jorge et al, *História da arte em Portugal*, Publicações Alfa, 14 vol, Lisboa 1986, pág 18

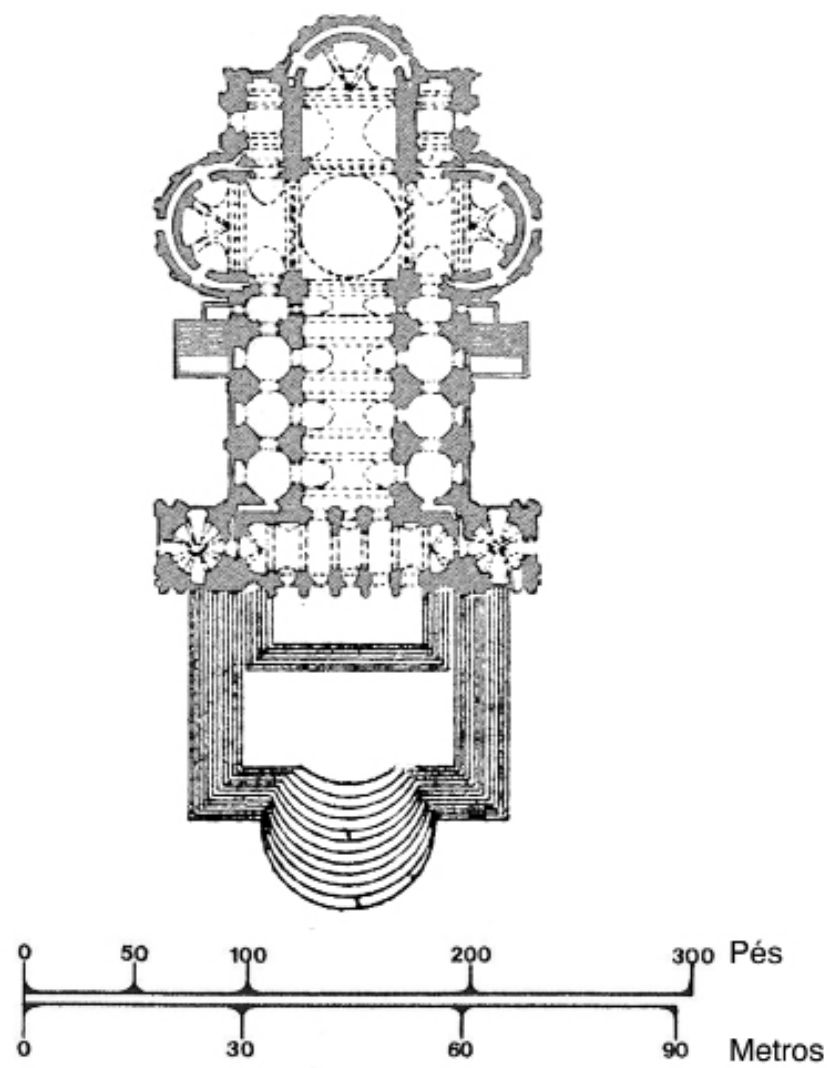


Fig 61 Planta da Basílica de Mafra

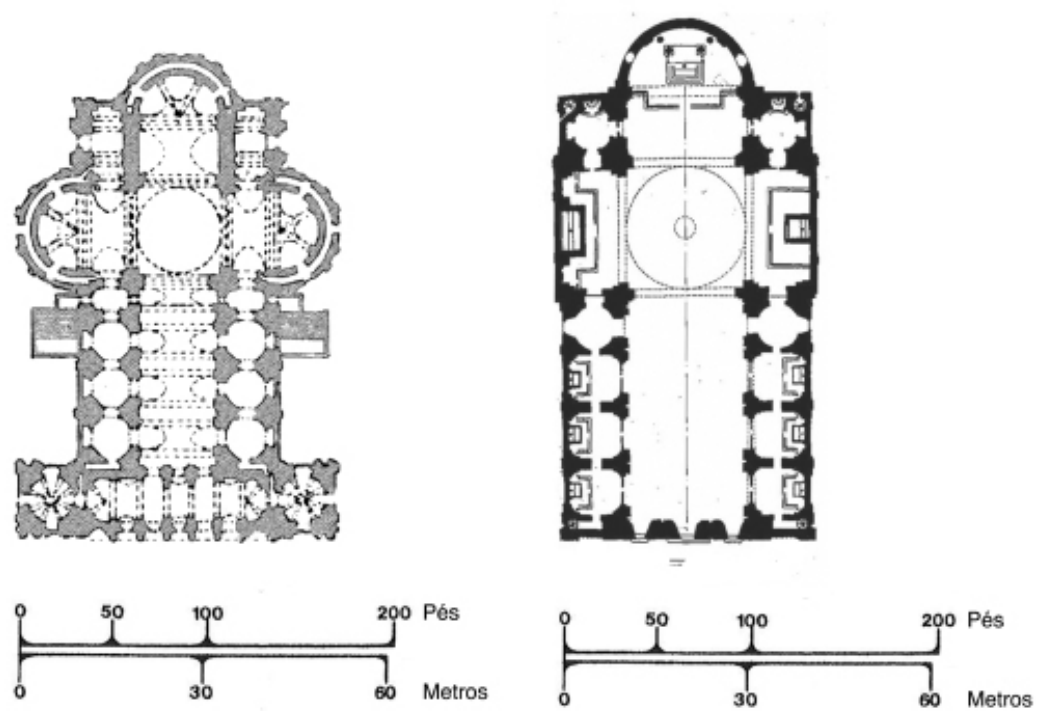


Fig 62 Planta da Basílica de Mafra e de Il Gesu à escala

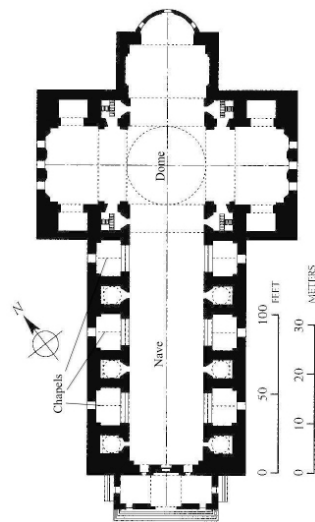


Fig 63 L. Battista Alberti,
Sant'Andrea de Mântua

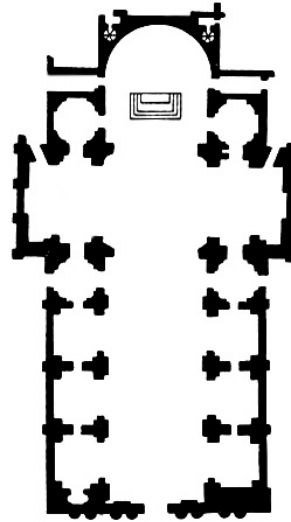


Fig 64 Giacomo della Porta,
Sant'Andrea della Valle

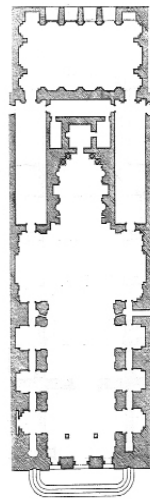


Fig 65 Planta de Santo António
, Lisboa

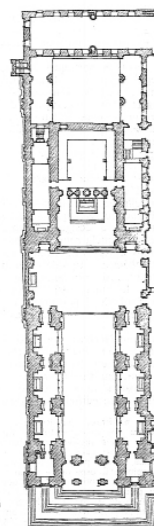


Fig 66 Planta de São Vicente
de Fora, Lisboa



Fig 67 Interior da Basílica de Mafra



Fig 68 Cúpula da Basílica de Mafra, Portugal



Fig 69 Cúpula de São Pedro, Roma

4.2 A ideia de Um Espaço Musical

A Basílica de Mafra é um monumento português com características únicas no mundo, merecendo por isso ser estudado dentro dos vários níveis artísticos que ali se criaram, interligando-os e explorando-os em simultâneo. Investigações pluridisciplinares permitiriam uma maior compreensão de todas as majestosas intenções, despertando para um maior interesse nacional perante o grandioso monumento que é o Palácio e Basílica de Mafra. A biblioteca conventual, única in situ em território nacional ⁸⁴, os carrilhões exemplares a nível mundial, ou ainda a conjugação de 6 órgãos de tubos no mesmo espaço, exemplar único no mundo da arquitectura e da música religiosa, são três exemplos do quanto este monumento tem para revelar enquanto património artístico. (Fig. 70, 71)

Inspirada nos coros altos da igreja di Gesù em Roma⁸⁵, a criação da basílica de Mafra tinha, segundo Ayres de Carvalho, uma intenção bem clara: a criação de uma constelação única celestial⁸⁶. Este espaço consagrado com a presença de seis órgãos é portanto um espaço musical arquitectónico pois é indissociável daquele local, sendo praticamente impossível reproduzir ou ouvir, na sua plenitude, as composições feitas para aquele espaço em qualquer outro, seja virtual ou físico. Ainda influenciado pelo barroco tardio em Portugal, este foi pensado enquanto conjugação única de articulação entre níveis artísticos que vão desde a intensão musical à visual tornando-o um espaço de envolverias sensitivas demonstrativas do absolutismo monárquico e religioso. (Fig 72, 73)

Apesar de todas as incertezas perante as origens e intenções de D. João V para Mafra, é importante realçar neste estudo que este reflecte visivelmente em todo o monumento uma necessidade de criar uma obra grandiosa ao serviço da religião e da família real, tendo as artes visuais e a música como potenciadores deste poder. Não são exactas as razões que levaram o monarca a mandar construir o edifício em 1711, nem a justificação para a sua localização na aldeia de Mafra e alguns autores duvidam, inclusive que o arquitecto tenha sido realmente Friedrich Ludwig. ⁸⁷ No entanto, existem registos de que a sua construção foi feita com algumas hesitações e sujeita a várias modificações, até se chegar a um projecto satisfatório ao monarca, sendo também apressada a sua construção para que este presenciasse a sua consagração em 1729. Nessa altura a basílica e os órgãos de tubos ainda não estavam completos, situação que obrigou o monarca a buscar em Itália seis órgãos portativos para o evento, notando-se aqui a sua preocupação pela música organística e pela concretização do projecto dos seis órgãos, mesmo sem os originais concluídos.

84 DINIZ, Sebastião, *Ericeira no Palco em Lisboa*, Há cem anos, Boletim Cultural, Camara Municipal de Mafra, Mafra 1999, pág. 25

85 CARVALHO, Ayres de, *Dom João V e a Arte do seu Tempo*, Lisboa: A de Carvalho, 1960-62, pág 167

86 Ibidem, pág. 182

87 Esta questão é também muitas vezes tida como indiscutível. No entanto, autores como Ayres de Carvalho duvidam da capacidade de Ludovice para empreender uma obra de tão grande envergadura. Outro caso também documentado pelo antigo director do Palácio em *D João V e a Arte do seu Tempo* através de uma carta datada de 22 de Junho de 1717 aquando da construção do monumento na qual não existe referência a Ludovice.



Fig 70 Fachada da Basílica de Mafra



Fig 71 Biblioteca da Basílica de Mafra

Os órgãos encontram-se localizados na capela-mor e no transepto sul e norte e em cada um existe uma placa identificativa do construtor de cada órgão e, apesar das várias remodelações e alterações posteriores, estes nunca saíram do local para onde foram pensados mantendo desde a sua construção inicial a intenção de funcionarem como um todo. O inglês Blyth faz uma interessante observação ao falar de sete órgãos (provavelmente contando com os carrilhões) e de um grande número de objectos de bronze, que por sua parte iriam constituir um outro, ou seja oitavo órgão: *“Difícultosamente me dareis crédito, se vos disser, que neste só Templo se contão sete órgãos, não entrando aqui o oitavo composto de hum numero quasi infinito de diversos, e sonoros bronze, que entre si formao huma agradável, e bem acertada harmonia...”*⁸⁸

Embora o organeiro Dinarte Machado⁸⁹, responsável pela última requalificação dos órgãos, se refira a este oitavo órgão a que fala Blyth como um possível órgão portativo presente na basílica, no âmbito deste trabalho torna-se evidente pensar neste oitavo órgão como o conjunto de todos os órgãos em simultâneo. Mesmo que nesta altura ainda não se tivesse a certeza de que os órgãos já estariam completos ou de que alguma vez tivessem tocado em simultâneo.

*Certamente, deve entender-se, por estes referidos objectos, os numerosos candelabros de bronze, que originam múltiplas vibrações simpáticas já que se encontram “afinados” em alturas definidas e em distâncias intervalares concretas, como se pode facilmente verificar ao percutir os corpos destes candelabros.*⁹⁰ (Fig 74)

88 DODERER, Gerhard, *Subsídios novos para a História dos órgãos da Basílica de Mafra*, Revista Portuguesa de musicologia, nº12, 2002,pág. 95

89 Dinarte Machado: mestre organeiro encarregue de grande parte dos Órgãos históricos Portugueses, incluindo os seis Órgãos da Basílica de Mafra.

90 DODERER, Gerhard, *Subsídios novos para a História dos órgãos da Basílica de Mafra*, Revista Portuguesa de musicologia, nº12, 2002,pág. 95



Fig 72 Interior da Igreja de il Gesù, Roma



Fig 73 Interior da Basílica de Mafra, Portugal

4.3 História dos órgãos

Os órgãos da Basílica de Mafra não têm, para já, um estudo muito elaborado, quer seja do ponto de vista musical, decorativo ou arquitectónico.⁹¹ Os estudos que existem são principalmente de carácter informativo e histórico e incidem sobre os trabalhos de requalificação sonora ou visual efectuados. Neste capítulo aprofundo os seis órgãos do ponto de vista arquitectónico, tentando despertar o interesse perante este espaço de valor inigualável no património nacional e internacional. (Fig 74)

Fazendo parte integrante da intenção inicial do Monarca, o espaço foi pensado para o fim musical que hoje se apresenta ao público, mesmo que com algumas alterações do ponto de vista técnico. Sabe-se que em 1717, aquando do lançamento da primeira pedra, o monarca fez questão da presença de vários músicos e de pelo menos um organista. Posteriormente em 1729, como já foi referido, D. João V exigiu a presença dos seis órgãos portativos vindos de Itália para a cerimónia de inauguração que decorreria em 1830, altura em que António Teixeira⁹², músico bolseiro do reino e compositor de cantochão se desloca a Mafra. Há registo de que nesta cerimónia tocaram seis órgãos, concretizando-se a idealização do Monarca, mesmo que aproximada.

Em 1739 surge a primeira referência escrita dos seis órgãos de tubos por Valério Martins de Oliveira que publica as *"Advertências aos Modernos que aprendem os Officio a de Pedreiro e Carpinteiro"*: "(...)Falo dos Órgãos /Que em seis partes estão; / Tocando-os a um tempo / Não há outra suspensão / (...)"⁹³

Até 1792 continua-se a referir à existência dos órgãos embora nunca com a certeza de que estariam completos. Neste ano inicia-se a reconstrução dos órgãos pelo organeiro António Xavier Machado que era irmão de Joaquim Machado de Castro e administrador dos órgãos da Basílica de Mafra. A partir desta data torna-se mais fácil o estudo, quer do ponto de vista musical como ornamental pois existe uma quantidade de livros de Despesas que descrevem os pagamentos dos artesãos. Não havendo alterações do ponto de vista de localização arquitectónica. Por haver mais informação e por se tratar de um época de grande crescimento do ponto de vista de criação musical, são estes órgãos que servem de referência para a última reconstrução feita por Dinarte Machado.

As despesas e requalificações são feitas até agosto de 1809 altura em que Lord Byron escreve à mãe falando dos órgãos como *"os mais belos que tenho visto, quanto às decorações. Não os ouvi tocar mas disseram-me que as vozes correspondiam ao esplendor da forma."*⁹⁴

Uma grande quantidade de composições é feita desde da altura de conclusão dos órgãos até 1840, data em que se começam a registar problemas na manutenção dos órgãos. *"A maior parte das composições conservadas na Biblioteca do convento, destinadas a serem executadas por vários agrupamentos vocais e dois a seis órgãos, evidencia a datas de 1834/35."*

91 DODERER, Gerhard, *Subsídios novos para a História dos órgãos da Basílica de Mafra*, Revista Portuguesa de musicologia, nº12, 2002,pág. 87

92 António Teixeira(1707-1774) foi um compositor Português que estudou em Roma e posteriormente foi eleito capelão-mor da Sé de Lisboa. Escreveu cantatas para membros da aristocracia e compôs várias músicas para óperas. Compôs várias composições sacras e a sua obra mais importante é o Te Deum a 20 vozes.

93 DINIZ, Sebastião, Ob.Cit., pág.27

94 Ibidem, pág. 35

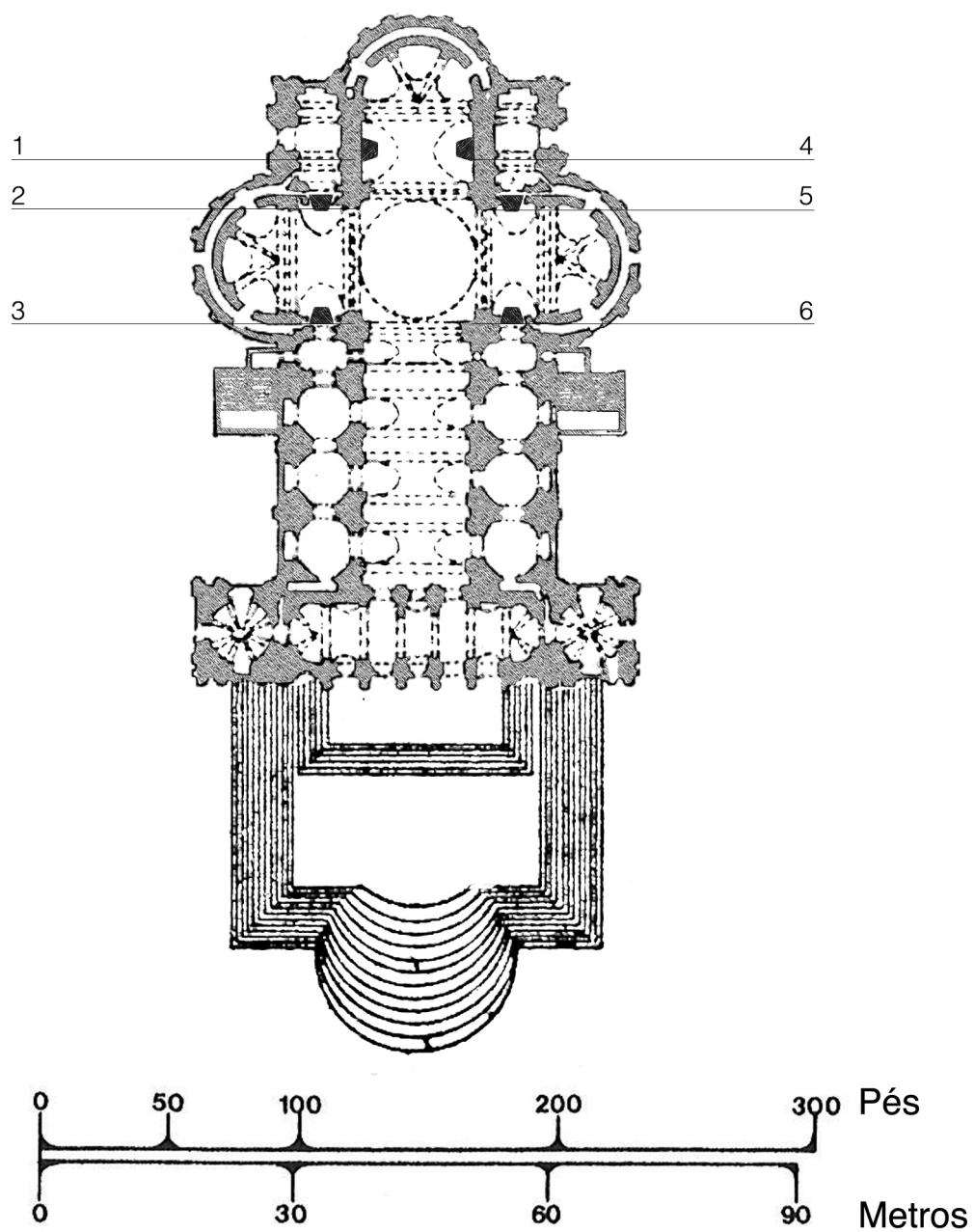


Fig 74 Planta com a localização dos seis órgão da Basílica de Mafra

Legenda:

- 1 Envangelho
- 2 S. Pedro de Alcântara
- 3 Sacramento
- 4 Epístola
- 5 Conceição
- 6 Santa Bárbara

Depois desta data, inicia-se de novo um período de deterioração e, a 18 de Abril de 1870, o Diário de Notícias refere a queda de um dos tubos de 4.5 metros de comprimento do órgão do Sacramento, ficando em funcionamento apenas o órgão do Evangelho e da Epístola da capela-mor⁹⁶.

Sabe-se que ficaram apenas dois órgãos em funcionamento e que, em seu tempo, D. Manuel II deslocava-se várias vezes à Basílica para tocar órgão.⁹⁷ Nos anos seguintes, até 1985, nota-se uma crescente (ainda que muito tímida) valorização do património musical, ornamental e arquitectónico da Basílica de Mafra e, nesse mesmo ano, iniciam-se os investimentos da fundação Gulbenkian para a reconstrução dos órgãos, que se encontravam em mau estado de conservação, por Dinarte Machado.

Todo o demorado trabalho de pesquisa e requalificação dos órgãos teve como base o os órgãos construídos pelos organeiros portugueses António Machado e Fontanes, figuras importantes na história da organaria ibérica e portuguesa.⁹⁸ Tal como os organeiros iniciais, houve uma grande preocupação não só com as sonoridades individuais, mas acima de tudo do conjunto dos órgãos em simultâneo. *“Outro motivo de peso para as novas intervenções foi certamente uma nova sensibilidade acústica em relação ao timbre e à intensidade dos órgãos da Basílica, atitude estética que se orientava destacadamente numa imagem sonora orquestral que exigia agora, depois da viragem do século, um tipo de sonoridade mais espessa e volumosa. O alargamento da composição dos instrumentos, a colocação dos registos em duplicado e o reforço das regiões do tenor e o baixo indicam claramente esta tendência.”*⁹⁹

A intervenção mais recente, foi feita por Dinarte Machado, à luz da primeira intervenção de Machado da Cerveira, foi uma intervenção de recuperação minuciosa que procedeu a uma investigação e apuramento do grau de maturidade dos órgãos do ponto de vista acústico e visual¹⁰⁰, e que resultou num bom trabalho de recuperação de património histórico, em conjugação com as inovações técnicas permitidas para o melhoramento de sonoridade e de comunicação entre os organistas (onde foram instaladas câmaras de vídeo para melhor comunicação)¹⁰¹.

A intervenção de Dinarte Machado para os órgãos da Basílica de Mafra é por isso um grande exemplo não só para os organistas mas acima de tudo para todos os artistas e arquitectos que se dediquem à recuperação de património artístico.

Em 2010 dá-se o concerto inaugural dos órgãos já requalificados, que preservam em si este grande instrumento musical arquitectónico idealizado por D. João V: o espaço dos seis Órgãos da Basílica do Convento de Mafra.

95 DODERER, Guerhard, Ob. Cit. Pág. 107

96 DINIZ, Sebastião, Ob. Cit., pág. 40

97 Ibidem, pág. 43

98 CRISÓSTOMO, Pedro Salsa, *Organaria Ibérica, Machado Cerveira no Contexto dos Órgãos da Basílica de Mafra*, Boletim Cultural, Camara Municipal de Mafra, Mafra 1999, pág. 14

99 DODERER, Gerhard, Ob. Cit. Pág. 107

100 VAZ, João, *Os seis órgãos da Basílica do Palácio Nacional de Mafra*, Instituto Português do Património Arquitectónico, Património Estudos, Publicação Semestral, Nº 5, 2003, pág. 124

101 Apresentação do Concerto dos seis órgãos da Basílica de Mafra



Fig 75 Basílica de Mafra, Interior



Fig 76 Basílica de Mafra, Interior

4.4 O Instrumento Musical Architectónico de Mafra

O Som que este espaço reflecte provém dos órgãos de tubos ali instalados e estrategicamente colocados. Apesar de existirem muitos exemplos de Igrejas com mais do que um órgão, já referenciados neste trabalho, o que distingue este espaço de outros similares é o facto de ter sido pensado e construído como um todo, através de uma demarcação da localização dos órgãos na própria construção da basílica e da conjugação de 6 órgãos em simultâneo, tendo apenas como antecedente El Escorial em Espanha.

Gerhard Doderer atribuiu a fonte de inspiração do rei Português para a criação da Basílica do palácio-convento aos seis coros altos da Igreja da Companhia de Jesus, em Roma. É óbvio que temos de ter em conta as directizes do Rei ao ordenar que viessem de Itália 6 órgãos para a consagração da Basílica, concretizando a intenção do projecto, de dispor esses instrumentos nos locais onde se encontram os órgãos actuais, permitindo a sua audição em simultâneo no evento. Outro aspecto a ter em conta é a abertura às influências italiana, especialmente de Roma, na arquitectura, pintura, escultura, artes decorativas e música, durante o período Joanino em Lisboa. No entanto, é importante também referenciar San Lorenzo de Escorial como grande influência na intenção do monarca.¹⁰² Se pensarmos que El Escorial foi mandado construir também sob regência de um reinado ambicioso, numa época em que Portugal estava sob domínio Espanhol, torna-se evidente esta ideia de ostentação do poder absolutista do Rei tendo como base um dos monumentos de maior imponência do reinado vizinho. (Fig 79 e 80)

Juan Fontanes Maqueixa e seu filho, Antonio Joaquín Pérez Fontanes, construíram em Portugal alguns dos espécimes mais proeminentes já construídos: além dos órgãos da Sé de Braga, os instrumentos de São Vicente de Fora Lisboa (1765), ou o Palácio de Mafra (1792-1807), conclusão compartilhada com o Português António Xavier Machado e Cerveira.

Mafra, como já foi referenciado, é a culminação absoluta do caminho iniciado por De la Viña, transportada de Compostela para Portugal pelo caminho de Braga.¹⁰³ As seis fontes sonoras colocados nas capelas do transepto, juntamente com os da capela mor, formam uma arquitectura de som cuja complexidade dialéctica não encontra paradigma no mundo, caracterizando um projecto de lei de carácter prolífico.

Existem registos dos nomes dos organeiros em cada um dos órgãos e, segundo Dinarte Machado, as alterações feitas para a concretização e melhoramento dos órgãos originais por António Machado de Castro tinham uma grande preocupação musical numa tentativa de garantir maior unidade acústica do conjunto dos seis órgãos. Situações como a instalação de um segundo someiro nos órgãos da capela-mor são exemplos dessa procura de uniformização sonora, equiparando o som dos órgãos da capela-mor (mais pequenos por questões de espaço) ao dos transeptos.¹⁰⁴

102 BRESCIA, Marco Aurelio, *L'ecole Echevarría En Galice et son Rayonnement au Portugal*, Thèse doutorale, 14 Novembre 2013, pág. 246

103 Ibidem, pág. 257

104 MACHADO, Dinarte, *Restauro dos reais órgãos da Basílica do Palácio Nacional de Mafra*, Instituto Português do Património Architectónico, Património Estudos, Publicação Semestral, Nº 5, 2003, pg. 126

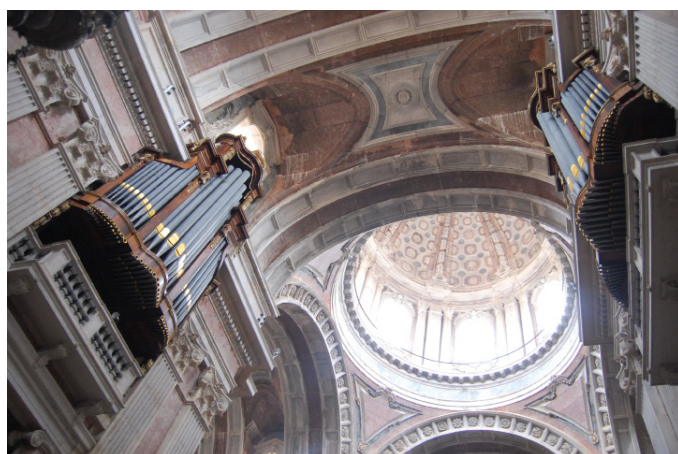


Fig 77 Orgãos do transepto da Bslíca de Mafra



Fig 78 Orgãos da Capela-mor da Basílica de Mafra

A escola de Echevarría insere-se no país através de duas vias: uma importante actividade desenvolvida por Dom Benito Gómez de Herrera, que executa instrumentos excepcionais, como os de Santa Cruz (1719-1724) (Fig 80) e da Universidade de Coimbra (1732-1733) (Fig 83), bem como no convento de Arouca (1741) (Fig 81).¹⁰⁵ Por outro lado, a corrente fornecida pelo irmão Simon Fontanes e sua equipa de artesãos galegos na Sé de Braga (Fig 82). Estas duas correntes iram expandir com força em Portugal, através da actividade concluída por Antonio de Solla e Juan Fontanes e Maqueixa em Mafra.

Apesar da importância deste percurso, para a compreensão real da Basilica de Mafra como um “Instrumento musical arquitectónico” é importante falar de outro aspecto: a inserção dos seis instrumentos no espaço arquitectónico através de capelas próprias. Esta característica que se distingue do modelo espanhol e que evidentemente transporta influências do “Cori spezzati” italianas está também presente nas obras de Nicolau Nasoni no norte de Portugal. Na Igreja dos Clérigos, tal como em Mafra, é visível a integração da arquitectura da capela onde os órgãos se encaixam. Esta inserção diferencia-se do modelo espanhol por não funcionar como elemento autónomo colocado sobre a arquitectura do templo, como acontece em Santiago de Compostela, em Braga ou no Escorial.¹⁰⁶ (Fig 84, 85, 86, 87, 88 e 89)

Como já foi referido, nesta altura, há uma grande influência do barroco italiano vindo para Mafra através de arquitectos, como Ludovice. Em simultâneo desenvolve-se a construção dos órgãos por construtores da escola de Santiago de Compostela, como Fontanes. Esta dupla influência conseguiu garantir que esta simetria visual e sonora se concretizasse a dois níveis neste espaço: por um lado, todo o desenvolvimento visual/sonoro vindo desde Joseph de Echevarría para a Península Ibérica e por outro, a simetria sonora desenvolvida em Itália desde o policoral italiano em São Marcos de Veneza aos 4 órgãos dos coros altos da São Pedro em Roma por exemplo. Este espaço é pois uma síntese de duas intenções conjugadas, visual e musicalmente, porventura a mais importante desta época, sendo por isso um portentoso instrumento musical arquitectónico.¹⁰⁷

105 BRESCIA, Marco Aurelio, *L'ecole Echevarría En Galice et son Rayonnement au Portugal*, Thèse doutorale, 14 Novembre 2013

106 Ibidem, pág. 290

107 Ibidem, pág. 291



Fig 79 Basílica de Mafra, Interior



Fig 80 Basílica de El Escorial, Interior

Conclusão

O órgão de tubos é um instrumento de som penetrante que se articula no espaço de forma tão inseparável que, não estudar a relação deste com a arquitectura de uma forma mais aprofundada, deixaria a sensação de que não lhe estamos a dar a devida importância, nem a perceber a sua contribuição para a qualidade do espaço em que está inserido. Há vários estudos em Portugal sobre o instrumento, na maior parte das vezes bastante descritivos e que pouco relacionam o instrumento ao espaço. O mesmo acontece na análise dos espaços que contêm em si um instrumento como o órgão de tubos. Se existe uma referência ao instrumento, esta limita-se, na maior parte das vezes, à sua consideração como um elemento pertencente à decoração interior, equiparável aos retábulos em talha do edifício.

Por outro lado, existem vários estudos sobre a arquitectura e a música, tal como do órgão e das suas contribuições técnicas para a composição musical. A análise cronológica e histórica das áreas permitiu fazer constatar o que já se desconfiava: a importância de qualquer umas das áreas numa época específica da história do homem: o barroco.

O barroco: época de ostentação de poder, de deslumbramento e de persuasão dos sentidos ao serviço de políticas absolutistas espalhadas por toda a Europa. Através da criação de ambiências sensíveis ao homem elevou-se essa sensibilidade ao extremo, principalmente ao serviço da Igreja Católica. É ao serviço desta e nesta altura que a arquitectura e música, associadas ao órgão, tiveram a sua maior relação, atingindo uma melhor conjugação do órgão de tubos no espaço religioso, tanto musicalmente, como visualmente.

No caso de Bach, no norte da Europa, houve um acentuar de técnicas musicais para esse efeito não havendo um trabalho tão elaborado da localização do órgão no espaço ou da duplicação destes como acontece na Península Ibérica. Por sua vez, na Península Ibérica trabalhou-se a duplicação dos órgãos e a criação de vários planos sonoros e novos registos fazendo com que o próprio instrumento em conjugação com o espaço criasse um efeito de contraste contrapontístico do som no espaço. Trabalhou-se uma arquitectura sonora para onde eram compostos várias composições, em vez de um instrumento barroco onde a música era trabalhada exaustivamente.

Este trabalho iniciado por Joseph Echevarría na Galiza, continuada e concretizada por Manuel de La Viña em Santiago de Compostela e que posteriormente chega a Portugal através Fontannes em Braga, tem uma quantidade de particularidades técnicas pensadas para o instrumento visual e acusticamente em conjugação com o espaço.



Fig 81 Órgão de São Vicente de Fora, Lisboa



Fig 82 Órgão do mosteiro de Arouca



Fig 83 Órgãos da Sé de Braga



Fig 84 Órgão do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra



Fig 85 Órgão de Santiago de Compostela

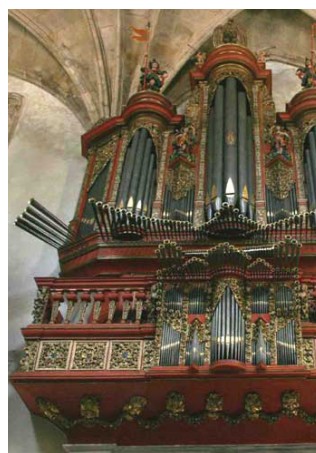


Fig 86 Órgão de Sta. Cruz de Coimbra



Fig 87 Órgão da Igreja dos Clérigos



Fig 88 Órgão da Basílica de Mafra

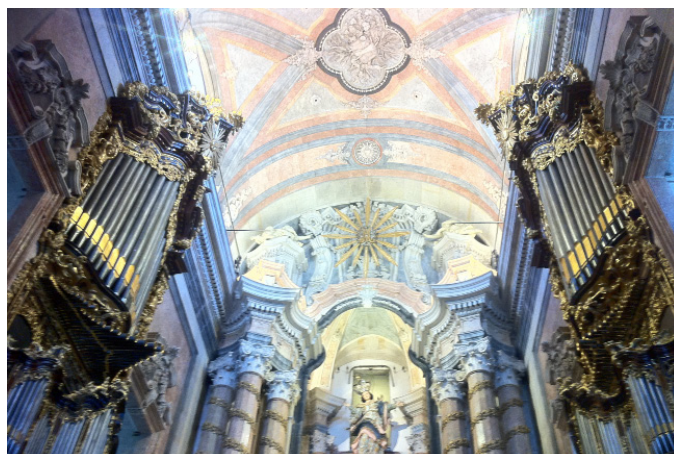


Fig 89 Simetria Visual e Sonora dos órgãos da Igreja dos Clérigos



Fig 90 Simetria Visual e Sonora dos órgãos da Basílica de Mafra

Dentro das várias particularidades do instrumento podemos enumerar as mais importantes como os meios registos, que não eram nada mais que o teclado repartido entre o Dó e o Dó sustenido central, podendo tocar em registos diferentes em simultâneo. Esta característica proporcionou a existência de dois someiros, um para cada lado do teclado. A existência de vários someiros permitiu trabalhar vários planos sonoros a distâncias diferentes criando uma envolvimento sonora entre um órgão e outro. Ainda temos os registos em artilharia que se distinguem sonora e visualmente dos órgãos das outras escolas, com registos como o “Lheno de Flautado” e o “Lheno de Nasartes”, também trabalhado por Joseph de Echevarría. Por fim, os diferentes registos que não eram habituais no órgão, como os sons que lembram batalhas e brinquedos, aparecem também nestes tubos em chamada criando um som mais estridente e contrastante.

Estas questões técnicas não se limitaram ao aumento do número de teclados ou de adição de pedaleira, aliás, os órgãos Ibéricos possuem apenas um teclado Manuel repartido. Dá-se muito mais importância ao trabalho do som em conjugação com espaço através de timbres e intensidades sonoras conjugando, não só os vários registos de um órgão, mas do conjunto de dois ou mais órgãos num único espaço trabalhado musicalmente.

Esta característica que podemos ver em órgãos como Santiago de Compostela, em Espanha, e em Braga, em Portugal, têm ainda outra particularidade, a preocupação visual com a caixa do órgão, a qual deveria conter uma quantidade de ornamentos, tal como imitações de marmoreados, como se de uma peça de mobiliário se tratasse. É esta característica que acaba por diferenciar estes instrumentos dos precedentes, como os órgãos de tubos dos Clérigos ou de Mafra. Em qualquer um deles, construídos de raiz por arquitectos que tiveram formação italiana, se nota a inserção dos órgãos em capelas próprias pertencentes ao projecto das Basílicas.

O caso de Mafra destaca-se dos Clérigos, não só por conter mais 4 órgãos que este, mas também por terem sido construídos por um organeiro que trabalhou em Braga antes de ir para Mafra e que, por isso, traz consigo todo o desenvolvimento técnico de Echevarría, concretizado por Manuel de La Viña em Santiago de Compostela. Mafra, por conter esta dupla influência, italiana e ibérica, pode seguramente ser considerado um instrumento musical arquitectónico ímpar no mundo.

Referências Bibliográficas

Livros:

CORBIN, Solange, 1903-1973, *L'Église à la Conquete de Sa Musique*, Paris, Gallimard, 1960

CARVALHO, Aires de, *Palácio e Convento de Mafra*, Mafra, 1980

GRANJA, Manuel J., *Poética barroca do monumento de Mafra*, Camara Municipal de Mafra, 2002

MOTA, Maria do Céu Aguiar da, *Arquitectura, Música e Acústica no Portugal Contemporâneo*, FAUP Publicações, Porto, 2010

QUARONI, Ludovico, *Proyectar un Edificio: Ocho Lecciones de Arquitectura*, Madrid, Xarait, 1987

SOURIAU, Etienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Sous la dir de Anne Souriai – 2 ed – Paris, 2004

VALENÇA, Manuel, *A Arte Organística em Portugal*, Braga: Franciscana 1990 – 1995

VALENÇA, Manuel, DORDERER, Gerhard, *O Órgão na História e na Arte*, Montariol – Braga: ED. Franciscanas, 1987

VIEIRA, Alvaro Siza, *Imaginar a evidência*, Edições 70, Lisboa, 2000

Provas Públicas:

ARAÚJO, Teresa Alves de, *A tipologia do Órgão de Frei José de Santo António Ferreira Vilaça*, Dissertação de Mestrado, Porto, FLUP, 1996

BRESCIA, Marco Aurelio, *L'ecole Echevarría En Galice et son Rayonnement au Portugal*, Thèse doutorale, 14 Novembre 2013

GONÇALVES, Miguel Duarte, *Ambientes Sonoros Interativos e Imersivos*, Universidade Católica Portuguesa, Porto, 2013

SILVA, Célia Ramos Ferreira, *Os órgãos de Tubos da Cidade do Porto, séc XVI-XIX. #*

vols. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1998

VIEIRA, João César Neto, *Arquitectura e Música: Intersecções e afinidades*, Porto, Prova Final, FAUP 1996

Artigos:

DINIZ, Sebastião, *Ericeira no Palco em Lisboa*, Há cem anos, Boletim Cultural, Camara Municipal de Mafra, Mafra 1999, pg. 23 - 35

DODERER, Guerhard, *Subsidios novos para a História dos órgãos da Basilica de Mafra*, Revista Portuguesa de musicologia, nº12, 2002,pg. 87-128

SILVA, Célia Ramos Ferreira, *Os Órgãos de tubos. Uma expressão do Barroco*, Actas do Congresso internacional do Barroco, FLUP, Porto 2001, pg. 151 - 156

VAZ, João, *Os seis órgãos da Basílica do Palácio Nacional de Mafra*, Instituto Português do Património Arquitectónico, Património Estudos, Publicação Semestral, Nº 5, 2003, pg. 122 – 124

Web grafia:

www.renatacortezsica.com.br/paginas/musica1.htm

www.emnsc.org/orgao.html

www.meloteca.com/pdf/os-orgaos-de-tubos-de-antonio-xavier-machado-e-cerveira-nos-acores.pdf

www.ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/7506.pdf

http://www.orgaos-portugal.net/orgaos_historicos.htm

www.ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/2917.pdf

<http://www.cesdies.net/monumento-de-mafra-virtual/cronocerco>

www.pt.wikipedia.org

Índice de imagens

Figura 1 - VIEIRA, Alvaro Siza, *Imaginar a evidência*, Edições 70, Lisboa, 2000, pág, 5

Figura 2 – Disponível em www.commonswiki.org/wiki/Ludwig_van_Beethoven, consultado a 20 de Maio de 2015

Figura 3 – Fotografia da autora

Figura 4 – Disponível em <http://www.discoveringsouthken.com> , consultado a 20 Maio de 2015

Figura 5 – Fotografia da autora

Figura 6 – Fotografia da autora

Figura 7 – Fotografia da autora

Figura 8 – Fotografia da autora

Figura 9 – Disponível em www.en.wikipedia.org/wiki/Pythagora, consultado a 20 de Maio de 2015

Figura 10 – Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Notação_musical , consultado a 03 Abril de 2015

Figura 11 – Fotografia da autora

Figura 12 – Disponível em https://en.wikipedia.org/wiki/Barcelona_Mass , consultado a 09 Junho de 2015

Figura 13 – Disponível em https://en.wikipedia.org/wiki/Water_organ ,consultado a 09 Junho de 2015

Figura 14 – Disponível em https://en.wikipedia.org/wiki/Portative_organ , consultado a 09 Junho de 2015

Figura 15 – Disponível em https://en.wikipedia.org/wiki/Positive_organ ,consultado a 09 Junho de 2015

Figura 16 – Fotografia da autora

Figura 17 – Disponível em [http://imslp.org/wiki/À_ce_Joly_Moys_de_May_\(Janequin, Clément\)](http://imslp.org/wiki/À_ce_Joly_Moys_de_May_(Janequin,_Clément)) , consultado a 03 de Fevereiro de 2015

Figura 18 – Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Andrea_Palladio , consultado a 05 de Março de 2015

Figura 19 – Disponível em https://commons.wikimedia.org/wiki/Johann_Sebastian_Bach , consultado a 05 de Março de 2015

Figura 20 – Fotografia da autora

Figura 21 – Disponível em [http://imslp.org/wiki/Andante_in_C_major,_K.1a_\(Mozart,_Wolfgang_Amadeus\)](http://imslp.org/wiki/Andante_in_C_major,_K.1a_(Mozart,_Wolfgang_Amadeus)) , consultado a 05 de Março de 2015

Figura 22 – Disponível em https://en.wikipedia.org/wiki/Neoclassical_architecture, consultado a 05 de Março de 2015

Figura 23 – Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Johann_Sebastian_Bach, consultado a 05 de Março de 2015

Figura 24 – Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Organ_/B2/ASLSP, consultado a 05 de Março de 2015

Figura 25 – Disponível em [https://pt.wikipedia.org/wiki/Besti%C3%A1rio_\(gladiador\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Besti%C3%A1rio_(gladiador)), consultado a 14 de Junho de 2015

Figura 26 – Disponível em <http://www.archdaily.com.br/br/765378/casa-da-musica-oma>

Figura 27 – Fotografia da autora

Figura 28 – Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Primeiro_Concílio_de_Niceia consultado a 20 de Maio de 2015

Figura 29 – Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Concílio_de_Trento consultado a 16 de Junho de 2015

Figura 30– Fotografia da autora

Figura 31 – Fotografia da autora

Figura 32 – Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Johann_Sebastian_Bach consultado a 16 de Junho de 2015

Figura 33 – Disponível em <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Thomaskirche-1885>, consultado a 16 de Junho de 2015

Figura 34 – Disponível em https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Braga-Sé-Órgão_de_tubos-Teto_de_tribuna, consultado a 16 de Junho de 2015

Figura 35 – Disponível em <https://www.flickr.com/search/?text=baroque%20organ%20>

St.%20Nicholas

Figura 36 – Puzzi, António, Missa de Canto Figurado a dois Coros e 4 órgãos, 1804, Biblioteca Nacional de Mafra

Figura 37 – Fotografia da autora

Figura 38 – Fotografia da autora

Figura 39 – Esquema trabalhado pela autora

Figura 40 – Esquema trabalhado pela autora

Figura 41 – Esquema trabalhado pela autora

Figura 42 – Esquema trabalhado pela autora

Figura 43 – Esquema trabalhado pela autora

Figura 44 – Esquema trabalhado pela autora

Figura 45 – Esquema trabalhado pela autora

Figura 47 – Fotografia da autora

Figura 48 – Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Arquitetura_de_catedrais_e_grandes_igrejas, consultado a 18 de Junho de 2015

Figura 49 – Disponível em [http://fotos.euroresidentes.com/fotos/Madrid/el-escorial/images/Basilica-El-Escorial%20\(00\).jpg](http://fotos.euroresidentes.com/fotos/Madrid/el-escorial/images/Basilica-El-Escorial%20(00).jpg), consultado a 13 de Julho de 2015

Figura 50 – Disponível em https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cathedral_organ._Santiago_de_Compostela.jpg, consultado a 18 de Maio de 2015

Figura 51 – Disponível em <https://umbrasileironaespanha.files.wordpress.com/2012/04/p3050004.jpg>, consultada a 25 de Setembro de 2015

Figura 52 – Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Santiago_de_Compostela, consultado a 19 de Junho de 2015

Figura 53 – Disponível em <http://www.meloteca.com/foto-orgao-braga-se-evangelho.htm>, consultado a 21 de Junho de 2015

Figura 54 – Disponível em <http://arte.vmribeiro.net/?tag=se-de-braga>, consultado a 24 de Junho de 2015

Figura 55 – Disponível em https://es.wikipedia.org/wiki/Monasterio_de_El_Escorial, consultado a 04 de Julho de 2015

Figura 56 – Disponível em <http://megaconstrucciones.net/images/monumentos/foto/mafra-palacio-nacional-33.jpg>, consultado a 19 de Julho de 2015

Figura 57 – Disponível em https://es.wikipedia.org/wiki/Monasterio_de_El_Escorial

Figura 58 – CARVALHO, Aires de, *Palácio e Convento de Mafra*, 198-, pág 22

Figura 59 – Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Sant%27Agnese_in_Agone consultado a 19 de Julho de 2015

Figura 60 – Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Basílica_de_São_Pedro, consultado a 19 de Julho de 2015

Figura 61 – Planta trabalhada pela autora

Figura 62 – Disponível em <https://www.usc.edu/schools/annenberg/asc/projects/comm544/library/images/028bg.jpg>, consultado a 26 de Julho de 2015

Figura 63 – Disponível em <https://www.studyblue.com/notes/note/n/apah-chapter-21-26-50-flashcards/deck/9600000>, consultado a 26 de Julho de 2015

Figura 64 – Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Sant%27Andrea_della_Valle, consultado a 26 de Julho de 2015

Figura 65 – SILVA, Jorge Henrique pais, *Estudos Sobre o Maneirismo*, 2º ed corrigida e aumentada, Liboa: Editorial Estampa, 1986, pág 193,

Figura 66 – SILVA, Jorge Henrique pais, *Estudos Sobre o Maneirismo*, 2º ed corrigida e aumentada, Liboa: Editorial Estampa, 1986, pág, 164

Figura 67 – Fotografia da autora

Figura 68 – Fotografia da autora

Figura 69 – Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Basílica_de_São_Pedro consultado a 26 de Julho de 2015

Figura 70 – Fotografia da autora

Figura 71 – Fotografia da autora

Figura 72 – Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Igreja_de_Jesus, consultado a 27 de Julho de 2015

Figura 73 – Fotografia da autora

Figura 74 – Planta trabalhada pela autora

Figura 75 – Fotografia da autora

Figura 76 – Fotografia da autora

Figura 77 – Fotografia da autora

Figura 78 – Fotografia da autora

Figura 79 – Fotografia da autora

Figura 80 – Disponível em http://www.elarcodepiedra.es/index_archivos/La_boveda_plana_de_San_Lorenzo_El_Escorial_Madrid.htm consultado a 09 Junho de 2015, consultado a 28 de Julho de 2015

Figura 81 – Disponível em http://www.althum.com/index.php?cid=__evento&id=*24EB0EC98400759017B2E95C833F67E590900C5F, consultado a 09 Junho de 2015 consultado a 17 de Agosto de 2015

Figura 82 – Disponível em https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%C3%93rg%C3%A3o_de_tubos_do_Mosteiro_de_Arouca.jpg, consultado a 09 Agosto de 2015

Figura 83 – Disponível em <http://www.maisnorte.pt/mail/braga-i-festival-de-orgao-comeca-a-30-de-maio>, consultado a 05 Setembro de 2015

Figura 84 – Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Wikipédia:Imagem_em_destaque/19_de_outubro_de_2012, consultado a 08 de Setembro de 2015

Figura 85 – Disponível em http://1.bp.blogspot.com/-U_TnkCguxWQ/UXXazQpodqI/AAAAAAAAIQo/OIfFhx2WBpw/s1600/DSCN6445.JPG consultado a 03 Junho de 2015

Figura 86 – Disponível em <http://www.meloteca.com/foto-orgao-coimbra-mosteiro-sta-cruz.htm>, consultado a 09 Junho de 2015

Figura 87 – Fotografia da autora

Figura 88 – Fotografia da autora

Figura 89 – Fotografia da autora

Figura 90 – Fotografia da autora